GESCHICHTE DER MALEREI

VON

RICHARD MUTHER

II

GESCHICHTE DER MALEREI

GESCHICHTE DER MALEREI

VON

RICHARD MUTHER

BAND ·II·

Die Renaissance im Norden und die Barockzeit

III·AUFLAGE

VERLAG
CARL P. CHRYSELIUS' SCHE BUCHHANDLUNG
BERLIN
1920

Inhalt

Hubert und Jan van Eyck.

Hubert van Eyck, Gott-Vater.
Gent, St. Bavo.

Wie die italienische, lenkte die nordische Malerei schon um 1400 aus der ornamental - stilisierenden in die naturalistischen Bahnen ein, und besonders in den Niederlanden hat sich der Systemwechsel verblüffend rasch und radikal vollzogen. Sonst pflegen neue Epochen mit tastenden Versuchen zu beginnen. Das Genter Altarwerk der beiden Brüder aus Maaseyck aber läßt an die Sage von Pallas denken, die fertig aus dem Haupte des Zeus hervorsprang.

Hubertus e Eyck major quo nemo repertus
Incepit pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit Jodoci Vyd prece fretus.

Diese am alten Rahmen angebrachte Inschrift ist bekanntlich das einzige zeitgenössische Dokument, worauf der Ruhm Hubert van Eycks sich gründet. Wir wissen nicht, wo er hergekommen, können an keinen Jugendarbeiten seine Entwicklung verfolgen. Als er das Werk, mit dem sein Name für alle Zeiten verbunden ist, den Genter Altar, begann, scheint er ein Greis von fast 70 Jahren gewesen zu sein und hinterließ es seinem um 20 Jahre jüngeren Bruder zur Vollendung. Selbst inwieweit das Altarwerk, wie wir es heute kennen,

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei. Deutsch von Springer. Leipzig 1875. — Fierens-Gevnert, Les Primitifs Flamands. Brüssel 1906 ff. — Über die Eycks: Kaemmerer, Bielefeld 1898. Voll, Straßburg 1900.

dem Plan des ersten Meisters entspricht, ist daher fraglich. Nur das steht wohl fest, daß die Tafeln mit Gott-Vater, Maria, Johannes und den musizierenden Engeln von Hubert herrühren.

Ganz erstaunlich ist die malerische Kraft, die sich darin äußert. Eine Malerei, die nicht mehr auf ornamentalen Farbenreiz, sondern auf wirkliche Illusion, auf frappante Naturwahrheit ausging, brauchte andere technische Instrumente als die, worüber die mittelalterliche Kunst verfügte. Man mußte imstande sein, die Stofflichkeit der Dinge, die Weichheit der Modellierung, die Zartheit der Übergänge, die Durchsichtigkeit der Schatten, das Spiel der Reflexlichter, kurz alles das, was für eine dekorativ stilisierende Kunst noch überhaupt in Frage gekommen war, malerisch auszudrücken. Daher zogen sich, wie gelegentlich der Würdigung der italienischen Renaissancemalerei geschildert wurde, durch das ganze Jahrhundert die mannigfachsten koloristischen Versuche. Einige Italiener, wie Domenico Veneziano, wußten die Mittel der alten Temperatechnik zu ganz neuer Leistungsfähigkeit zu steigern. Doch noch weit schmiegsamer als die Temperatechnik vermochte die Ölmalerei den neuen Intentionen zu folgen. Und diese Technik zuerst in der Tafelmalerei verwendet zu haben, war die Tat des großen Meisters aus Maaseyck.

Alles glitzert und strahlt in seinen Bildern. Mit Edelsteinen und Perlen ist die dreifache Tiara Gott-Vaters geschmückt, mit Rubinen und Amethysten der Saum des Gewandes geziert. Das Zepter funkelt und gleißt. Eine schillernde Königskrone ist zu Füßen des Königs der Könige gelegt. Von einem reich ornamentierten Teppich hebt seine rotleuchtende Gestalt sich ab. Die drei anderen Tafeln zeigen ganz die nämliche Farbenpracht. Diese blauen und grünen Mäntel, die in lodernder Glut die Gestalten Marias und des Täufers umfließen, diese schimmernde, mit metallischen Lilien geschmückte Krone der Madonna, diese Edelsteine, die im Gewande des Täufers gleißen, wie die schweren Brokatkleider der Engel, die glitzernden Agraffen, das Glänzen des Eichenholzes und das Funkeln der Orgel hätte ein Früherer vergebens zu malen versucht. Ebenso unerhört ist die plastische Modellierung. In wuchtiger Körperhaftigkeit sitzen die Gestalten da. Während die mittelalterliche Kunst nur den linear umrissenen, mit Farbe ausgefüllten Querschnitt der Dinge gab, weiß Hubert den Eindruck des Volumens dermaßen fühlbar zu machen, daß die Figuren wie Blöcke wirken, die man glaubt umtasten zu können.

Daß er andererseits mit der mittelalterlichen Kunst noch durch starke Fäden verbunden ist, darf man freilich auch nicht verkennen. Quattrocentistisch an ihm ist, daß er die Dinge nicht mehr als Linien-

gefüge, sondern als Körper sah und daß er die Leuchtkraft, wie sie die Musivkunst einst der Pracht des Materials verdankte, auf rein malerischem Weg erzielte. Gleichzeitig aber verbindet ihn mit der mittelalterlichen Kunst noch ein ausgeprägter Sinn für monumentale Wirkung. Wie in Italien hatte es in den Niederlanden während des Mittelalters eine großzügige dekorative Kunst gegeben, und ein Abglanz davon liegt noch über den Werken Huberts. Machtvolle Er-

Hubert van Eyck, Maria. Gent, St. Bavo.

Hubert van Eyck, Johannes der Täufer. Gent, St. Bavo.

habenheit, einfache Würde und sakramentale Feierlichkeit sind die Worte, die man vor seinen Tafeln gebraucht. Ernst und groß sind die Züge Gott-Vaters. In starrer Frontalansicht ist seine Gestalt gegeben. Majestätische Falten wirft das Gewand. Mit ruhiger Gebärde erhebt er die Hand zum Segnen. Ebenso erinnern die Gestalten der Maria und des Täufers, trotz aller Sorgfalt, mit der das einzelne durchgeführt ist, noch durch einen feierlichen Zug an jene Heiligen, die, von strahlendem Mosaikglanz umflossen, hieratisch ernst in der Apsis alter

Kirchen thronten. Dieser Sinn für das Monumentale weist dem Hubert van Eyck im Norden eine ähnliche Stellung wie im Süden dem Masaccio zu. Masaccio hat unmittelbare Nachfolger nicht gefunden. Erst fast hundert Jahre nach seinem Tod, als die naturalistische Begierde gestillt war und die Sehnsucht nach einem neuen Lapidarstil kam, wählten ihn Michelangelo und Raffael zum Führer. Ebenso wurde der Ruhm Huberts während des Quattrocento durch den Jans verdunkelt. Erst als hundert Jahre später Dürer vor dem Genter Altarwerk stand, bewunderte er mehr als alles andere die Tafeln Huberts. Vor Huberts Gott-Vater hatte er die Vision der „Vier Apostel".

Hiermit ist gleichzeitig angedeutet, was Jan von seinem älteren Bruder trennt. Entspricht das Altarwerk in der Gestalt, die Jan ihm gab, dem ursprünglichen Plane Huberts? Oder ist er, wo es ihm möglich war, ganz seinen eigenen Weg gegangen? Man möchte es fast glauben. Denn selbst aus den Tafeln, in denen er notgedrungen seinem Bruder folgte, spricht ein durchaus anderer Geist. Wie er die drei mächtigen Mittelgestalten nie geschaffen haben würde (zum Beleg dafür kann man auf den Christuskopf des Berliner Museums verweisen, der ein Werk subtilster Kleinmalerei ist, doch absolut nichts von der geistigen Größe hat, die Hubert in seinen Kopf Gott-Vaters legte), vermag er in dem Bild der singenden Engel, das er als Gegenstück zu Huberts musizierenden Engeln malte, sich nicht auf der Höhe seines Bruders zu halten. Bei Hubert geht das Körperliche ganz in dem Ausdruck einer Empfindung auf. Die Wesen sind bis in die Fingerspitzen hinein vom Geist der Musik durchströmt. An dem Bild der singenden Engel hat van Mander zwar lobend hervorgehoben, daß der Betrachter genau sehe, welche Stimme, Tenor, Bariton oder Alt, jeder Engel singe, so sachgemäß sei die Mundstellung jedes einzelnen wiedergegeben. Gleichwohl kommt man über die Erwägung nicht hinaus, daß die Addierung solcher kleiner Beobachtungen eigentlich zum Wesen des Sakralstils nicht paßt und daß den Gestalten etwas Modellmäßiges anhaftet, das Hubert vermieden hätte. Jan hatte nicht die priesterliche Geste, die monumentale Allüre seines Bruders. Schon aus den Tafeln, die er der Anlage des Altarwerkes gemäß noch im großen Format geben mußte, spricht in Wahrheit ein Kleinmaler, dessen Auge nur an der farbigen Oberfläche der Dinge, der Epidermis seiner Modelle, dem krausen Detailreichtum des Lebens haftet. Das läßt ihn in einem Werke, das in feierlichem Monumentalstil begonnen war, nicht recht am Platze erscheinen. Doch andererseits fühlt man, daß Jan gerade vermöge dieser Eigenschaften weit mehr als Hubert befähigt war, seinem Zeitalter das zu geben, was es zu haben wünschte.

Die beiden Gestalten Adams und Evas, die bei geschlossenen Flügeln die obere Tafelreihe abschließen, sind das Nonplusultra pietätvoller Aktmalerei. Adam und Eva hatten ja zu dem ständigen Repertoire der mittelalterlichen Kunst gehört. Sie gaben den Künstlern von

Jan van Eyck, Singende Engel.
Detail aus dem Genter Altarwerk. Berlin.

Hubert van Eyck, Musizierende Engel.
Detail aus dem Genter Altarwerk. Berlin.

damals fast die einzige Gelegenheit, Nacktes darzustellen. Und wenn man sich etwa des Deckengemäldes in der Michaelskirche von Hildesheim oder der Reliefs Giottos am Florentiner Campanile erinnert, kann man nicht leugnen, daß die Aufgabe im Sinne des Schreibproblems mit Geschick gelöst ist. Das 15. Jahrhundert aber verfolgte andere Ziele. Körperliche Rundung und koloristische Wahrheit sollten

an die Stelle der linearen Arabesken treten. Masolinos und Masaccios Werke in der Cappella Brancacci in Florenz sind die frühesten Paradigmen. In klassischer Grazie, fast wie Polykletische Statuen, stehen Masolinos Gestalten da. Die große Silhouette mächtig bewegter Leiber ist von Masaccio meisterhaft gegeben. Wären im Norden solche Werke möglich gewesen? Kaum. Denn die nordischen Künstler kannten weder die Antike, wie sie Masolino vor Augen hatte, noch sahen sie jene Schönheit, wie sie in südlichen Ländern das Leben dem Künstler zeigt. Der nordische Mensch ist, wenn er seine Kleider ablegt, mehr entkleidet als nackt. Die Rhythmik der ungezwungenen Bewegung ist verloren gegangen. Jene Durchgeistigung des Körpers fehlt, wie sie den Griechen die gymnastischen Spiele gaben. Einem an klassische Statuen und italienische Bilder gewöhnten Auge werden die nackten Menschen des Jan van Eyck also häßlich erscheinen. Und Jan hat nicht das geringste getan, um diesen Eindruck zu mildern. Jede auf das corriger la nature gerichtete Ästhetik, wie sie für spätere Epochen maßgebend wurde, liegt ihm so fern wie möglich. In unbegrenzter Ehrfurcht stellt er sich vor die arme kümmerliche Natur, wie sie sein Vaterland ihm zeigt; malt zwei nackte Menschen ganz genau in der Pose ab, wie sie Modelle, denen die Nacktheit etwas Unbehagliches ist, unwillkürlich annehmen. Adam sowohl wie Eva bedecken — schon vor dem Sündenfall — die Scham. Er hat einen knochigen Brustkorb und riesige Arbeitshände, sie einen welken Busen, spitz hervortretende Knie, sehnige Beine und einen faltigen, dicken Bauch. Diese Dinge

Jan van Eyck, Adam und Eva. Detail aus dem Genter Altarwerk. Brüssel.

im Sinne der unretuschierten Photographie auf die Leinwand zu bringen, ist Jans Ehrgeiz. Er malt die Falten an Adams Hals, die Haare an seiner Brust und den Beinen. Durch alle Jahrhunderte der Kunst geht die Konvention, die weiblichen Schamhaare nicht zu geben. Jan, in seiner Freude am Einzelnen, malt sorgfältig an Evas Leib jedes Härchen. Ja, er denkt nicht einmal daran, daß es bei den ersten Menschen, die unbekleidet gingen, noch nicht jene Unterschiede in der Hautfarbe gab, wie sie erst die Kleidung hervorbringt, sondern reproduziert ganz genau den Gegensatz zwischen der weißlichen Körperfarbe und der mehr bräunlichen des Gesichtes, des Halses und der Hände. Nie vorher war ein Naturfaksimile von so unerhörter Wahrheit gegeben worden. Und indem Jan zeigte, wie weit es möglich sei, im Bilde sich der Natur zu nähern, stellte er die Ziele eines ganzen Jahrhunderts fest.

Die Rückseite dieser Tafeln zeigt die Verkündigung. Hier ist die Szene — erstmals im Norden — in einen genau durchgebildeten Innenraum verlegt. Ein Zimmer öffnet sich, wo Maria am Betpult kniet. Bücher und Flaschen, ein Leuchter und eine Kanne sind in einer Wandnische aufbewahrt. Unter einem Hausaltärchen hängt eine Weihrauchlampe, und durch das Fenster blickt man weit auf eine Straße hinaus.

Jan van Eyck, Verkündigung. St. Petersburg.

Unten auf den Außenseiten der Flügel knien Jodocus Vyd und seine Frau Isabella, die das Werk in die Genter Johanneskirche stifteten, vor den gemalten Sandsteinfiguren der beiden Patrone der Kirche: er ein wenig verblödet und hosenknackig, mit schwammigem Gesicht,

der Typus des Privatiers, der nach arbeitsamem Leben an sein Seelenheil denkt; sie trotz ihrer 50 Jahre noch immer ein strammes Weib mit derben Arbeitshänden und klaren, sehr energischen, durchaus nicht verträumten Augen, die Urahne gleichsam all der strengen Frauen, die man aus den holländischen Bildern der Frans-Hals-Zeit kennt.

Jan van Eyck, Jodocus Vydt.
Detail aus dem Genter Altarwerk.
Berlin.

Jan van Eyck, Isabella Vydt.
Detail aus dem Genter Altarwerk.
Berlin.

Die unteren Tafeln des Innenschrankes mit den vielen kleinen Figuren sind dann wohl auch in der Erfindung ganz auf das Konto Jans zu setzen. Der Gedanke, von dem Hubert ausgegangen war, daß nur große Einzelfiguren mit prägnanter Silhouette dekorativ zu wirken vermöchten, beunruhigt ihn nicht mehr, sondern er geht von der Majuskel-

schrift zum Mikroskopischen über. Die Anbetung des Lammes, die gerechten Richter und Streiter Christi, die heiligen Einsiedler und Eremiten sind angeblich dargestellt. Freilich ohne die Unterschrift würde man die biblische Bedeutung der Gestalten schwerlich erraten. Auf der einen Seite sieht man Fürsten, wie sie mit ihrem Troß zur Jagd ziehen, auf der anderen Mönche und Bettler, Gesindel der Landstraße, das mit schwieligen Sohlen, das Gesicht von der Sonne gebräunt, dahinschreitet. Und alle diese kleinen Gestalten sind Staffagefiguren einer bis ins Minuziöseste durchgeführten Landschaft. Weithin dehnt der grasbewachsene Boden sich aus. Gänseblümchen und Anemonen, Veilchen und Löwenzahn, Erdbeeren und Stiefmütterchen blühen darauf. Im Buschwerk glühen Rosen; Zypressen, Orangen und Pinien erheben sich. Blaue Trauben schimmern aus dunklem Gehänge hervor.

Jan van Eyck, Anbetung des Lammes. Detail aus dem Genter Altarwerk. Gent, St. Bavo.

Jan glaubte wohl, indem er eine südliche, exotische Landschaft malte, seinen Bildern einen gewissen orientalischen Charakter geben zu können. Er hatte 1428 im Auftrag Philipps des Guten eine Reise nach Portugal gemacht, um die portugiesische Prinzessin Isabella zu malen. Und solche Naturmotive, wie er sie in einem fernen Lande gesehen hatte, schienen ihm als Hintergrund für Szenen, die ja auch in einem fernen Lande spielen sollten, am besten geeignet. Doch noch interessanter als diese Tatsache, daß er sachlich korrekt zu sein glaubte, wenn er eine Natur malte, die möglichst verschieden von der seines Heimatlandes war, ist der Umstand, daß er überhaupt keinen Anstand nahm, eine so detailreiche Landschaft als Repoussoir für die Szenen zu verwenden. Man sieht hier deutlich, daß in dem Genter Altarwerk zwei ganz heterogene Stile aneinanderprallen. Hubert, in seiner Großzügigkeit, geht von der mittelalterlichen Monumentalkunst aus. Jan dagegen kommt von jener Miniaturmalerei her, die ihr Tätigkeitsfeld

in der Ausschmückung kostbarer Bilderhandschriften und Gebetbücher gehabt hatte. Solche Buchmalereien wollten und brauchten nicht auf die Ferne zu wirken. Denn man nahm die Bücher, wenn man sie anschauen wollte, in die Hand und betrachtete die Bilder mit der Lupe. Es war hier also möglich gewesen, in der Herausarbeitung der Details

Jan van Eyck, Die Streiter Christi.
Detail aus dem Genter Altarwerk.
Berlin.

Jan van Eyck, Die gerechten Richter.
Detail aus dem Genter Altarwerk.
Berlin.

bis ins Unglaubliche zu gehen. Und Jan hat die Prinzipien dieser Buchmalerei auf das Altarbild übertragen. Wenn man von ihm sagt, daß er als erster im Norden Landschaften malte, so ist das nur in dem Sinne zu verstehen, daß er als erster dem Altarbild Elemente zuführte, die vorher nur in der Buchmalerei als berechtigt galten.

In seinen übrigen Werken — die nicht für Kirchen, sondern für die kleinen Zimmer von Privathäusern bestimmt waren — konnte er diesem miniaturhaften Zug seines Talentes noch konsequenter folgen. Er erscheint darin als der Feinmaler par excellence, als der unerreichte Ahn aller Menzel und Meissonier, der in kleinen Kabinettstücken Wunderwerke subtilster Mache und koloristischer Delikatesse schafft. Selbstverständlich darf man in diesen Bildern, obwohl es gewöhnlich um Madonnen sich handelt, keine Frömmigkeit suchen. Jan, der Hofmaler der burgundischen Fürsten, wendet sich nicht an das verschwommene Empfinden des Volkes, sondern lediglich an das kultivierte Auge der Kenner. Er behandelt ein biblisches Thema, weil es den Wünschen der Zeit noch immer am nächsten lag. Doch das, was für ihn in Frage kommt, ist lediglich die Güte der Malerei, der künstlerische Gedanke, der in den alten, von der Tradition geforderten Stoff sich kleidet. Alle Stimmungsmacherei ist prinzipiell vermieden. Keine schwärmerische Verzückung, kein melancholisches Sinnen verklärt Marias Züge. Sie ist eine Bürgersfrau, gesund, abolut nicht ätherisch, eher gedrungen und massiv. Auf den Nimbus ist selbstverständlich verzichtet. Er würde weder zu dem erdenschweren Charakter dieser Maria passen, noch wäre archaischer Goldglanz in einer Kunst am Platz, die durch rein malerische Mittel den farbigen Schimmer der Dinge ausdrückt. Das, worauf Jan den Akzent legt, ist überhaupt weit weniger die Figur an sich als die Figur im Raum. Die Darstellung von Raumschönheiten ist das eigentliche Thema seiner Bilder.

Schule des Jan van Eyck, Maria im Rosenhag. Berlin.

Daraus erklärt sich die Lokalität, in die er die Szene verlegt. Nur ein Berliner Bild, das einem Nachahmer zugeschrieben wird, zeigt Maria im Freien: neben einem Brunnen vor einer Laubwand und südlichen Bäumen stehend. Auf einem Frankfurter hat sie in einer Wohnstube sich niedergelassen. Links auf der Fensterbrüstung liegen Äpfel, rechts in einer Nische sieht man eine Flasche, ein Buch und ein Waschbecken. Doch in der Regel ist der Schauplatz die Kirche. Sie sind ja wunderbar, diese alten Kircheninterieurs mit ihren Mosaikfuß-

bildern, ihren reichverzierten Kapitälen, ihren Butzenscheiben und bunten Glasfenstern. Die seltsamsten luministischen Erscheinungen ergeben sich, wenn seitlich und von oben das weiche goldige Licht hereinströmt. Jan hat diese Kirchen aus dem nämlichen Grunde wie im 19. Jahrhundert Menzel geliebt: teils wegen ihres krausen, glitzernden Detailreichtums an Chorgestühlen, Orgeln und Lettnern, teils wegen des Lichtes, das von den verschiedensten Seiten hereinfällt und auf den Pilastern, den Wänden, dem Marmorgetäfel des Bodens spielt, teils und nicht zuletzt wegen der unsagbaren Raumschönheit, zu der sich alles verwebt, wegen der perspektivischen Wunder, die sich aus allen diesen Linienverschiebungen und Spielen des Lichtes ergeben. Daß er den romanischen Stil vor dem gotischen bevorzugt, mag zweierlei Gründe haben. Teils hätte zu den massigen Gestalten der schlanke Pfeiler und der hochaufstrebende Spitzbogen nicht gepaßt, teils sprach auch hier — wie bei der Wahl der südlichen Landschaft im Genter Altarwerk — ein Streben nach sachlicher Korrektheit mit. Die Gotik war damals modern. Romanisch wurde seit Jahrhunderten nicht mehr ge-

Jan van Eyck. Maria mit dem Kinde in der Kirche. Berlin.

Jan van Eyck. Maria mit dem Kinde. Triptychon. Dresden.

baut. Es lag also nahe, daß er als Hintergrund für Bilder, die den historischen Gestalten der Bibel gewidmet waren, auch einen schon historisch gewordenen Baustil wählte. Auf einem Petersburger Bild nimmt Maria inmitten eines Kircheninterieurs die Botschaft des Engels entgegen. Auf einem Berliner Bildchen steht sie mit dem Kind im Mittelschiff einer hohen Kathedrale. Links blickt man auf das Seitenschiff, hinten auf den Chor hinaus. In dem Antwerpener Bilde des Kanonikus van der Paelen ist nur ein Ausschnitt gegeben. Am Thron vorbei schaut man auf Butzenscheibenfenster und Säulengänge. Das niedliche Dresdener Bild wirkt noch weiträumiger. Man blickt hinein in einen langen Säulengang, sieht Statuetten, Kapitäle und Sakramentshäuschen in flimmerndem Glanze funkeln. Zuweilen, wie in der Madonna des Barons Gustav Rothschild, verbindet sich auch das Kircheninterieur mit der Landschaft. Der Baldachin, unter dem Maria steht, ist auf einer Klosterterrasse errichtet. An den Seiten vorbei schaut man auf waldige Hügel, auf Flüsse, Brücken und reiche Städte. Und wie das alles gemalt ist, läßt sich in Worten nicht beschreiben. Man möchte sagen, daß in Bildchen dieser Art das ganze handwerkliche Geschick des nordischen Mittelalters gipfelte. Das, was an

Jan van Eyck, Maria mit dem Kanzler Rolin. Paris, Louvre.

Jan van Eyck, Maria mit St. Georg und St. Donat, sog. Palamadonna. Brügge, Akademie.

den gotischen Bauten des 14. Jahrhunderts, was an all jenen Tabernakeln, Taufbecken und Sakramentshäuschen imponiert, die man in den nordischen Kirchen sieht, ist ja im Grunde die unglaubliche Geschicklichkeit, mit der das alles gemacht ist, die aller Schwierigkeit spottende Meisterschaft, mit der all dieses Maßwerk, all diese Rosetten geschnitten und ineinandergesetzt sind, als wäre es gar kein harter Stein, sondern weiches, in der Hand zu knetendes Material. Nun im 15. Jahrhundert kommt diese manuelle Gymnastik auch der Malerei zugute. Nachdem einmal der Blick sich den Formen der Wirklichkeit geöffnet hat, ist die Hand fähig, auch die lebende Natur mit derselben jongleurhaften Sicherheit zu meistern, mit der die gotischen Steinmetzen Stein in Fili-

Jan van Eyck, Madonna mit Heiligen und Stifter.
Paris, Sammlung Rothschild.

gran verwandelten. Das Bunteste, Glitzerndste häuft Jan in den Bildern an. Orientalische Teppiche leuchten, Diademe und Kronen, Ritterrüstungen und Bischofsstäbe funkeln, Lampen und Kannen, Wasserflaschen und Messingleuchter, Edelsteine und Fensterscheiben blitzen. Von den aufgeschlagenen Seiten der Gebetbücher kann man, wenn man will, mit dem Vergrößerungsglase den Text ablesen, und der Zoologe kann die in der Luft fliegenden Vögel, obwohl sie kaum die Größe einer Stecknadelspitze haben, mit Namen belegen. Dabei ist einzig, daß dieser Kleinmalerei doch alles Kleinliche fehlt. Denn das Kleine drängt sich nicht vor. Ein unerhörter Sinn für Valeurs weist ihm seine richtige Stellung im Gesamtbild an. Daraus erklärt sich auch, daß diese Werke, obwohl die meisten kaum handgroß sind, den Eindruck einer so ungeheuren Weiträumigkeit suggerieren. Ein Maler, der ganz Auge war, hat instinktiv Wirkungen zu erreichen gewußt,

wie sie die Italiener nicht auf der Basis mühevoller theoretischer Studien erzielten.

Von dem, was er als Bildnismaler leistete, können schon die Stifterporträts, die auf manchen dieser Werke vorkommen, einen Begriff vermitteln: das Ehepaar Vyd auf dem Genter Altarwerk oder jener Kanonikus van der Paelen, der in dem Antwerpener Bild mit dem Hornzwicker in der Hand vor Maria kniet. Man braucht sich diese Köpfe nur losgelöst von dem kirchlichen Ensemble zu denken, so hat man die Einzelporträts des Meisters. Denn darin unterscheidet sich die frühe niederländische Porträtkunst von der, die gleichzeitig in Italien blühte. Die ältesten italienischen Bildnisse waren gemalte Reliefs. Da man von den Medaillen den Ausgangspunkt nahm, ließ man die Köpfe wie auf Münzen in scharfer Profilstellung auf dem Hintergrund aufruhen. Jan van Eyck brauchte sich, da in den Niederlanden der Zusammenhang mit der Medailleurkunst fehlte, durch diese Regeln nicht binden zu lassen. Nicht im Profil, sondern gewöhnlich in Dreiviertelstellung sind die Köpfe gegeben. Daß er freilich andererseits die Lust am Detail mit den Italienern gemein hat, ja womöglich noch weiter wie Pisanello in der Herausarbeitung des Einzelnen geht, ist kaum zu betonen. Jede Epoche hat ja bestimmte Typen. Das Cinquecento liebte die regelmäßige Schönheit, die einfache, nicht durch allzuviel individuelle Züge zersplitterte Silhouette. Bei Jan van Eyck hat man im Gegenteil den Eindruck, als habe er nach möglichst detailreichen, von der allgemeinen Norm abweichenden Köpfen mit besonderem Eifer gesucht. Jünglinge und junge Mädchen mit weichen, wenig prägnanten Zügen kommen nicht vor. Das Bild seiner Frau in Brügge, das eine gewisse Großzügigkeit hat, zitiert man doch nur, um festzustellen, daß es eine vereinzelte Ausnahme im Oeuvre des Meisters ist. Er will in Einzelheiten schwelgen: in Bartstoppeln, Warzen und Runzeln. Tausend kleine Falten müssen die Stirnknochen, die Augen, den Mund umziehen. Abenteuerlich: entweder negerhaft stumpf oder habichtsartig geschwungen müssen die Nasen sein. Ein welkes Ohrläppchen in allen

Jan van Eyck, Detail aus der Palamadonna.
Brügge, Akademie.

Jan van Eyck, Der Mann mit der Nelke. Berlin.

Einzelheiten wiederzugeben, ist sein besonderer Ehrgeiz. Auch bei der Tracht verfährt er nach diesem Gesichtspunkt. Die Leute tragen ornamentierte Stoffe. Eine Kette, die mit goldschmiedeartiger Feinheit gemalt wird, schmückt die Brust. Und namentlich haarige Dinge spielen in den Bildnissen Jan van Eycks eine wichtige Rolle. Wie er auf dem Genter Altarwerk jedes einzelne Haar im Bart und an den Beinen Adams malte, zieht er in seinen Bildnissen den Leuten Pelze an, oder setzt ihnen rauhhaarige Zylinder auf den Kopf, deren Einzelheiten er mit spitzem Pinsel verzeichnet. Die interessantesten dieser Werke sind wohl jetzt in Berlin vereinigt. Hier ist der Ritter des goldenen Vlieses jener kernige Aristokrat, der so seltsam an Holbeins Bischof von Norfolk erinnert, hier jener andere knorrige alte Herr, der in der Modellpose fast verkrampft eine Nelke, die moderne Blume von damals, in seiner knochigen Hand hält; hier der Brügger Kaufherr Arnolfini mit der langen Habichtsnase, den indianerhaft vortretenden Backenknochen und den kleinen, kalten listig beobachtenden Augen. In der Londoner Nationalgalerie — die sonst noch das Bildnis eines Mannes mit seltsamem Negertypus besitzt — sieht man dann auch das Hochzeitsbild Arnolfinis, worin Jan, während er sonst für seine Bildnisse neutralen Grund wählte, auch in der Wiedergabe der Lokalität das Äußerste leisten konnte. Denn die Gestalten sind hier in ganzer Figur gegeben. Arnolfini in hohem Zylinder und pelzbesetzter Schaube legt seine Hand feierlich in die seiner Gattin, deren Gewand ebenfalls mit feinhaarigem Hermelin besetzt ist. Ein Hündchen steht daneben. An der Decke glitzert ein Kronleuchter, und ein Metallspiegel an der Wand reflektiert die ganze Szene — samt dem Fenster mit dem einfallenden Licht — noch einmal in miniaturhafter Kleinheit. Es liegen hier die Keime zu den

Jan van Eyck, Porträt eines Mannes. London, Nationalgalerie.

wundervollen Interieurbildern, wie sie im 17. Jahrhundert Künstler wie Pieter de Hooch und der Delftsche van der Meer malten.

Auch das, was man Genremalerei nennt, nahm schon in der Tätigkeit Jan van Eycks einen breiten Raum ein. Wo er nur konnte, hat er in seinen biblischen Bildern die Szene ins Genrehafte übergeleitet. Interessant ist beispielsweise, wie er das Barbarathema sich zurecht legte. Die Heilige wurde bekanntlich von einem Turme herabgestürzt. Die Monumentalkunst des Mittelalters stellte sie also dar, wie sie ihr Attribut, den Turm, klein auf der Hand hält. Jan van Eyck in dem Antwerpener Bildchen macht das Attribut zur Hauptsache. Barbara sitzt lesend vor einer in Bau begriffenen Kirche. Steinhaufen liegen da. Arbeiter fahren Steine, behauen Pilaster, winden an Rollen schwere Kapitäle

Jan van Eyck, Bildnis eines Kammerherrn. Berlin. Nach einer Radierung von Peter Halm.

Jan van Eyck, Die hl. Barbara. Antwerpen.

Jan van Eyck, Das Ehepaar Arnolfini. London, Nationalgalerie.

empor. Er benutzt also das Thema, um das Leben auf einem Bauplatz darzustellen, ähnlich wie später Pieter Brueghel das Thema vom babylonischen Turmbau für solche Zwecke verwendete. Eigentliche Sittenbilder Jans sind nun zwar nicht erhalten. Doch wie sehr sie geschätzt waren, geht aus dem Bericht eines alten Schriftstellers hervor, der drei — einen Fischer, der einen Fischotter gefangen hatte, ein Frauenbad und einen Kaufherrn, der mit seinem Verwalter abrechnete — in einer oberitalienischen Sammlung bewunderte. Und einen Begriff kann immerhin das dem Kreise Jans, wohl dem Meister von Flémalle angehörige Bild des Leipziger Museums vermitteln: der sogenannte Liebeszauber mit dem nackten jungen Mädchen, das aus einem Feuerzeug Funken auf ein Wachsherz sprühen läßt.

Die Nachfolger der Eycks.

Kann man von einer Weiterentwicklung der niederländischen Malerei im 15. Jahrhundert reden? Man zaudert mit der Antwort. Denn man glaubt das zu vermissen, was dem Bilde des italienischen Schaffens die logische Komposition und die reichen Nuancen gibt. Im Süden ein planmäßiges Aufnehmen und Lösen von Problemen, ein Ineinandergreifen und Zusammenwirken von Kräften, von denen jede eine bestimmte Mission erfüllt. Im Norden das phänomenale Auftreten großer Persönlichkeiten, die wie Meteore den Himmel der Kunst durcheilten. Dann die Tätigkeit braver Arbeiter, die auf das Phänomen, das sie nicht begreifen, mit staunend aufgerissenen Augen starren.

Der Anfang der altniederländischen Malerei war zugleich ihr Höhepunkt. Jan van Eyck hatte die Kunst des Malenkönnens auf den Gipfel der Vollendung gebracht. Also war es schon eine Leistung, wenn die Folgenden diesem Ziele, das Jan gezeigt hatte, einigermaßen sich näherten. Das haben sie redlich versucht. Mit unendlicher Geduld haben sie ihre Bilder gemalt, mit liebevoller Hingebung sich in das Kleinste versenkt. Dieser rechtschaffene Fleiß hat ihnen auch zu guten Einnahmen verholfen. Wie im 19. Jahrhundert die Werke Meissoniers, waren im 15. Jahrhundert die der Niederländer von jenen Kunstfreunden, denen es Freude macht, Bilder mit der Lupe zu betrachten, sehr gesucht und geschätzt. Überallhin, nach Spanien, Portugal, Frankreich, selbst nach Italien wurden sie exportiert und ebenso teuer wie Brabanter Spitzen bezahlt. Immerhin fehlt das, was die Betrachtung Eyckscher Bilder so aufregend macht. Alles ist ähnlich, nur nicht so geistvoll, nicht von jenem prickelnden Leben, das dort jeden Punkt beseelt. Man muß sich klar sein, daß die Aufzählung der Namen weniger Geschichtschreibung als die Erfüllung einer Chronistenpflicht ist.

Über Bouts: Arnold Goffin, Brüssel 1907. — Über Hugo van der Goes: Joseph Destrée, Brüssel 1906.

Petrus Cristus, Der hl. Eligius. Köln, Sammlung Henkel, Wiesbaden.

Petrus Cristus scheint ein Schüler Jans gewesen zu sein, und er hat mit den Bildern, auch den Atelierrequisiten des Meisters sehr ausgiebig gewirtschaftet. Das Berliner Bildchen der Madonna mit Katharina brachte er in der Weise zustande, daß er die drei linken Hauptfiguren der Rothschildschen Madonna ein wenig anders gruppierte und den Hintergrund ein wenig veränderte. In einem Frankfurter Bild findet man den Teppich aus Jans Dresdener Madonna und an der Thronbrüstung die Gestalten Adams und Evas aus dem Genter Altarwerk wieder. Auf der Berliner Verkündigung ist das Interieur und das Stück Landschaft, auf das man durch Tür und Fenster blickt, ebenso detailreich, nur malerisch nicht so fein, wie bei Jan gegeben. Am interessantesten, weil keine ähnlichen Werke Jans erhalten sind, ist das Kölner Bild mit dem heiligen Eligius, bei dem ein Brautpaar seine Ringe einkauft. Man sieht hier wieder, welche rein malerischen Gesichtspunkte jetzt die. Wahl der Stoffe bestimmten. Glitzernde Dinge, goldene Kannen und Pokale, Halsbänder, Agraffen und Ringe wollte man malen. Und da das in Form reiner Stilleben noch nicht geschehen konnte, erinnert man sich des braven Eligius, des Patrons der Goldschmiede, den man pro forma in den Vordergrund setzt.

Meister von Flémalle, Flügel des Werlaltars. Madrid, Prado.

Selbständiger als Cristus und überhaupt eine sehr sympathische Erscheinung ist der *Meister von Flémalle.* Das schon erwähnte Leipziger Bild mit dem Liebeszauber ist nicht nur wegen des Stoffes interessant. Man betrachtet auch gern dieses trauliche Interieur mit dem hohen Kamin, den brennenden Holzscheiten und all den hübschen Gefäßen, die auf dem Wandkasten stehen. Durch die gleiche intime häusliche Stimmung fesseln seine anderen Bilder. Auf dem Werlaltar des Pradomuseums sieht man beispielsweise eine nordische Stube mit schwerer Balkendecke und hölzerner Ofenbank. Feuer knistert im Kamin. Ein Waschtisch steht in der Ecke. Ein Hohlspiegel an der Wand reflektiert noch einmal das gemütliche Zimmer, und durch das Fenster mit den bleiumränderten Butzenscheiben blickt man auf ein stilles Stück Welt hinaus.

Meister von Flémalle (?), Der Liebeszauber. Leipzig.

Den gleichzeitigen Holländern mag Jan, während er im Haag weilte, die entscheidenden Anregungen gegeben haben. Wenigstens fügt *Aelbert van Ouwaters* Hauptwerk, eine Auferweckung des Lazarus, sich vollständig der Eyck-Schule ein. Sie waren ja wundervoll, die romanischen Kircheninterieurs, die Jan in seinen Madonnenbildern gegeben hatte: mit dem feinen Licht, das, durch die Fenster hereinflutend, auf den Säulen, den Monstranzen und Lettnern spielt. Solche Kircheninterieurs wurden seitdem in den Niederlanden sehr viel gemalt. Und auch Ouwater glaubte seine Auferweckung des Lazarus in einen romanischen Dom verlegen zu können.

Flämische Schule. Die Ausgrabung des hl. Hubert. London, Nationalgalerie.

Ein anderer Holländer, *Dierick Bouts,* ist besonders durch den Sakramentsaltar bekannt, den er für die Peterskirche in Löwen malte und dessen Flügel teils nach München, teils nach Berlin gelangten: eines jener Werke, die im Sinne der Biblia pauperum einen neutestamentlichen Vorgang in Verbindung mit entsprechenden Vorgängen des

Aelbert van Ouwater, Die Auferweckung des Lazarus. Berlin.

Dierick Bouts, Abraham und Melchisedek. München.

Dierick Bouts, Der hl. Christoph. Münche·.

Alten Testamentes setzen. Das Hauptbild zeigt das Abendmahl. Und das Bindeglied zwischen dieser Hauptszene und den Nebenszenen ist das Wort: Speise. Man sieht Melchisedek, der dem Abraham Speise und Trank reicht, die Verspeisung des Passahlammes, den Mannaregen in der Wüste und die Speisung des Propheten Elias durch den Engel. Die Interieurszenen erfreuen, wie die Werke des Meisters von Flémalle, durch ihre schlichte Traulichkeit. Auf dem Tische ist jede Schüssel, jedes Glas, jedes Brot mit der Genauigkeit Wilhelm Leibls gemalt. Durch die Fenster schaut man auf saubere Landschaften hinaus. Oder eine offene Tür läßt — wie später bei de Hooch — in einen Nebenraum blicken, wo ebenfalls kleine Figürchen sich bewegen. Die Bilder, deren Szenen im Freien spielen, sind interessant, weil sie wieder zeigen, wie man damals versuchte, in biblischen Darstellungen orientalisch zu wirken. Bouts stattet die Männer und Frauen mit orientalischen Turbanen, Kaftanen und Waffen aus. Die Landschaft soll wenigstens möglichst verschieden von der des niederländischen Flachlandes sein. So schiebt er Berge, südliche Bäume und zackige Felsspitzen, freilich auch gotische Städte zu einem seltsamen Potpourri zusammen. Das Beste, was er als Landschafter leistete, bietet wohl sein Münchener Bild mit der Anbetung der Könige. Sie ist sehr nett, diese als Stall hergerichtete Kirchenruine mit den Pflanzen, die in dem Steinwerk wuchern, und der schwarzen Schnecke, die auf dem alten Gemäuer kriecht. Auf dem Flügelbild mit Christoph, der das Jesuskind über den

Dierick Bouts, Das Abendmahl. Löwen, Peterskirche.

Dierick Bouts, Anbeturg der Könige. München.

Roger van der Weyden, Evangelist Lukas die Madonna zeichnend. München.

Fluß trägt, hat er sogar — als erster Nordländer — einen bestimmten Beleuchtungseffekt zu malen gesucht. Über die Felsenschlucht des Vordergrundes breitet sich Dämmerung, während am Horizont rötlich strahlend die Sonne aufgeht. Die Gefangennahme Christi in der nämlichen Sammlung spielt bei Nacht. Fackellicht übergießt die Gestalten und die Mondscheibe steht am Himmel — verfrühte luministische Versuche, die erst im 17. Jahrhundert durch Adam Elsheimer wieder aufgenommen wurden.

In Brüssel hatte unterdessen *Roger van der Weyden* nach einer anderen Seite hin das Repertoire der niederländischen Kunst erweitert. Auch er erhielt durch Jan van Eyck mancherlei Anregungen, und viele Werke von ihm, namentlich aus seiner späteren Zeit, fügen ganz dem Rahmen der Eyck-Schule sich ein. In München sieht man beispielsweise den heiligen Lukas, der die Madonna malt. Sehr hübsch ist hier die starre Modellpose des Kindchens, hübsch die Hafenansicht, auf die man an den Säulen vorbei hinausblickt. Das

Roger van der Weyden, Anbetung der Könige. München.

zweite Münchener Bild, die Anbetung der Könige, überrascht sogar durch fast höfische Feinheit. Stutzerhaft sind die Kostüme, chevaleresk die Bewegungen der drei Herren, die dem Christkind ihre Verehrung zollen. Auch als Porträtmaler hat er ganz ähnlich wie Jan van Eyck gearbeitet. Doch im allgemeinen denkt man nicht an solche mehr oder

Jan van Eyck, Christuskopf.
Berlin.

Roger van der Weyden, Ecce homo.
London, Nationalgalerie.

weniger Eycksche Werke, wenn der Name Rogers genannt wird. Er würde der einflußreiche Meister, als den ihn die Kunstgeschichte kennt, nicht geworden sein, wenn er nicht auch andere Töne angeschlagen hätte. Sein Christuskopf in der Londoner Nationalgalerie deutet, mit dem Jans in der Berliner Galerie verglichen, sofort den Unterschied an. Jans Bild ist ein Werk subtiler Feinmalerei. Man bewundert die Zartheit der Modellierung, die Delikatesse des Striches. Rex regum steht in schönen ornamentalen Buchstaben auf dem Saum des Gewandes. Rogers Christus ist anders. Er trägt die Dornenkrone. Die Hände sind gefaltet. Dicke Blutstropfen und Tränen rinnen ihm zu Stirn und Backen hernieder. Auch die Madonna hat er nie wie Jan mit glitzernder Krone gemalt, sondern immer nur als Mater dolorosa mit Matronenschleier,

Roger van der Weyden, Mater dolorosa. London, Nationalgalerie.

gefalteten Händen und dicken an den Wangen herniederlaufenden Tränen. Dort Feinheit der Malerei und stille, vornehme Ruhe. Hier schrille Akzente, ein fast grimassierendes Pathos.

Es wäre selbstverständlich verkehrt, wollte man diesen Unterschied der beiden Meister aus der Verschiedenheit des bei Jan mehr germanischen, bei Roger mehr romanischen Temperamentes erklären. Lediglich die Verschiedenheit der Produktionssphäre kommt in Betracht. Jan war Hofmaler. Er wendete sich lediglich an Kenner. Die Darstellung der Passionsszenen vermied er, weil sie für Bilder, die als Zimmerschmuck gedacht waren, sich nicht eigneten. Roger, der Stadtmaler von Brüssel, der die flandrischen Kirchen mit Altarwerken versorgte, mußte zum Volke sprechen. Und das Volk will substantiellere Nahrung. Es verlangt nicht ästhetische, sondern stoffliche Emotionen. Die Passion, die Jan vermieden hatte, wurde also Rogers Domäne, und er spielte fortissimo, um auf die Nerven zu wirken.

Im Berliner Johannesaltar verweilt er mit besonderer Ausführlichkeit bei der Szene, wie Salome vom Henker das Haupt des Täufers empfängt. Das blutige Schwert, der gefesselte Leichnam, aus dessen Adern dicke Blutströme fließen, und der blutige Kopf, der schmerzverzerrt auf der goldenen Schüssel liegt, prägen mehr als alles andere sich der Erinnerung ein. Im Altar von Miraflores zeigt er den Schmerzensmann, wie er mit blutenden Wunden seiner Mutter erscheint, und im nächsten Bild Maria, wie sie schmerzerstarrt über den kalten Leichnam sich beugt. Das Thema der Kreuzigung bot Gelegenheit zu fast noch grellerer Pathetik. Mit dicken Seilen sind Christi Arme ans Kreuz gefesselt. Der Körper, nicht lang ausgestreckt, sondern die Knie emporziehend, scheint sich im Schmerze zu winden. Barbarische Axtschläge haben die Schienbeine zertrümmert. Schwer ist das schmerzverzerrte Haupt auf die Schulter gesunken. Und unten Heulen und Klage. Maria, von Johannes gehalten, sinkt zusammen, oder sie preßt sich wie eine Wahnsinnige an den Kreuzesstamm. Magdalena schluchzt und wischt sich mit dem Mantel die tränengeröteten, stieren Augen. Totenköpfe und Gebeine liegen am Boden. Auch in dem Bilde der Kreuzabnahme, das er für die Kathedrale von Burgos malte, hatte er diesen pathetisch volkstümlichen Ton so gut getroffen, daß Repliken davon für zahlreiche andere Kirchen verlangt wurden. Und dem Bilde des Jüngsten Gerichts in Beaune läßt sich sogar eine gewisse feierliche Größe nicht absprechen.

Roger war Altarmaler. Und er hat sehr richtig gefühlt, daß die Finessen der Miniaturmalerei sich für solche Werke nicht eignen. Darum kommen detailreiche Landschaften, wie er sie in manchen seiner kleineren Bilder gab, in seinen großen Kirchenbildern nicht vor. Ent-

weder er beschränkt sich auf nackte Felsen, die in prägnanten Formen die Figuren umrahmen, oder er greift überhaupt auf den mittelalterlichen Goldgrund zurück, um den Figuren eine möglichst ruhige, dekorativ wirksame Folie zu geben. Daß es trotzdem falsch wäre, nur einen Ausläufer des Mittelalters in ihm sehen zu wollen, erkennt man deutlich, wenn man etwa an Fra Giovanni Angelico denkt, der zur selben Zeit in Italien malte. Roger hat nichts von der sanften Frömmigkeit, die aus den Augen der ätherischen Gestalten dieses Mönches strahlt. Eher könnte man in ihm die Parallelerscheinung zu Donatello und Castagno sehen. Er hat als erster im Norden mit naturalistischer Wucht Menschen dargestellt, die eine elementare Leidenschaft bis in die Knochen durchschüttelt.

Roger van der Weyden, Kreuzabnahme. Escorial.

Die italienischen Kenner wußten dieses Künstlertum sehr wohl zu würdigen. Als er 1450 nach Italien reiste, um das Jubeljahr mit in der ewigen Stadt zu feiern, fand er überall verständnisvolle Aufnahme. Lionello d'Este in Ferrara bestellte jenes Triptychon mit der Beklagung des Leichnams Christi, das in den Uffizien hängt; Cosimo de' Medici in Florenz jene Madonna mit den mediceischen Hausheiligen, die in der Frankfurter Galerie bewahrt wird. Doch noch weit größere Resonanz fand seine Kunst selbstverständlich im Volke. Seine Bilder hingen in den Kirchen, während die Werke Jans in den Privatwohnungen vornehmer Amateure sich bargen. Und sie waren, während Jan nur für die Kenner sorgte, auch dem Laien, der weniger Kunstgenuß als Erschütterung suchte, verständlich, da sie die biblischen Dramen in so scharfer Pointierung vortrugen. Das war nun die Aufgabe, vor die sich in jenen Jahren fast alle Maler gestellt sahen. Und daraus erklärt sich, daß für die meisten gerade Roger der Führer wurde. Zu ihm

Roger van der Weyden, Die Maria mit den mediceischen Heiligen. Frankfurt a. M.

pilgerten die Deutschen, und sogar die spanische Kunst wurde durch ihn befruchtet.

Das spätere Quattrocento konnte so schrille Akzente nicht mehr ertragen. Man war nervöser geworden, zog das Leise dem Lauten vor. So wurde die urtümliche Leidenschaft Rogers abgedämpft zu stiller Melancholie. *Hugo van der Goes* unterscheidet sich von Roger ganz ebenso, wie etwa in Italien Baldovinetti von Castagno, Verrocchio von Donatello sich trennt.

Man lernt schon in den nordischen Galerien Goes als sehr aparten Meister und feinfühligen Koloristen kennen. Auf einem Brüsseler Bilde kniet ein junger Franziskaner inmitten einer gelbgrünen herbstlichen Landschaft vor Maria in stiller Verehrung. Auf einer Verkündigung hat er versucht, eine Harmonie in Weiß zu geben. Lediglich aus kalten blauen und weißen Tönen setzt sich das Bild zusammen. Auf einem Wiener Werk senken die Freunde des Herrn trauernd seinen Leichnam zur Erde. Aber es gibt bei Goes kein Pathos, wie bei Roger, keine Klagen. Alles ist abgedämpft, ein still versunkenes Weh. Ein bleiches verhärmtes Mädchen, hat Magdalena die Hände gefaltet und blickt still vor sich hin. Raben umflattern das Kreuz, das in den wolkigen, von mildem Abendlicht übergossenen Himmel aufragt. Das zweite Wiener Bildchen, der Sündenfall, ist genial in der Selbständigkeit, mit der Goes an den altüberlieferten Stoff herantritt. Alle Künstler vorher malten die Schlange, aus deren aufgesperrtem Maule Eva den Apfel nimmt. Bei

Hugo van der Goes, Verkündigung. St. Petersburg.

Goes verwandelt sie sich in ein weibliches Wesen, in ein Fischweib, das an den Baum gelehnt in teuflisch betörenden Worten zu der zaudernden Eva spricht. Und diese Eva — gewiß, schön ist sie nicht. Ihre Beine sind mager, Hände und Füße groß. Doch mit welch sinnlicher Verliebtheit ist der Ansatz der Schamhaare, die feine Wölbung des Busens gemalt. Mit wie flammend begehrlichen Augen hört sie die Botschaft des Unholds. Auch die frühlingsfrische Landschaft ist bestrickend: diese zartgrünen Bäume, die aus dem Wiesengrün aufwachsen, diese gelbroten Früchte, die aus dem Astwerk des Apfelbaumes hervorblicken, diese feinen Sonnenstrahlen, die auf den Spitzen der Blättchen spielen. Goes ist ein Kolorist sondergleichen, und seine kalten silbrigen Töne stehen einzig da in der Kunst von damals. Kein anderer jener Jahre hätte gewagt, mitten in das Grün die gelbblaue Schwertlilie zu setzen, die wie zufällig den Schoß Evas deckt. Verschiedene Madonnenbilder in anderen Sammlungen zeigen ihn weiter als sehr feinen Kindermaler. Sie sind allerliebst, diese Christkinder, die da auf dem Arm der Mutter sitzend mit ihrer Halskette spielen oder aus klugem, blauem Auge den Betrachter anschauen.

Hugo van der Goes, Sündenfall. Wien.

Doch ganz in den Bann von Goes kommt man erst in Italien. Es ist ja schon gesagt worden, daß die niederländische Kunst des Quattrocento sich großer Schätzung bei den italienischen Amateuren erfreute. In den venezianischen Sammlungen gab es Bilder Jan van Eycks. Lionello d'Este und Cosimo de' Medici besaßen Werke von Roger. Der Herzog von Urbino berief einen Niederländer, den Justus von Gent, an seinen Hof. So hatte auch Goes sein bedeutendstes Werk im Auftrag eines Italieners zu schaffen. Der Agent des Hauses Medici in Brügge, Tommaso Portinari, dessen Ahnen einst daheim das Hospital Santa

Maria Nuova gestiftet hatten, ließ für dessen Kirche von Goes die Geburt Christi, sich und die Angehörigen seiner Familie samt ihren Schutzheiligen malen. Und dieses Werk, das heute in den Uffizien bewahrt wird, ist einer der stärksten Kunsteindrücke, die ganz Florenz bietet. Was zunächst gerade in Italien frappiert, ist die ländlich bäuerische Stimmung, die über das Bild sich breitet. Maria ist kein Mädchen, sondern ein Weib, das die großen Schmerzen des Gebärens kennt. Wundervoll echt ist die Rustizität der Hirten, die ihre schwieligen Hände zum Gebete falten: der vordere dumm grinsend, der hintere in

Hugo van der Goes, Die Anbetung des Christkindes.
Mittelbild des Portinari-Altars. Florenz, Uffizien.

atemloser Spannung ihm über die Schulter lugend, der letzte steifbeinig nahend und ehrerbietig den schweren Filzhut lüftend. Wenn Künstler wie Piero di Cosimo, Ghirlandajo und Lorenzo di Credi sich seitdem ebenfalls um Rustizität bemühten, geschah es unter dem Eindruck, den diese Bauerngestalten, auch die wundervollen Tiere des Goesschen Altarwerkes auf sie machten. Weiter ist auf die rein künstlerischen Qualitäten des Bildes hinzuweisen. Goes hat sich ein Beleuchtungsproblem gestellt. Der Bambino liegt, die Händchen emporhebend, auf einer Schütte Stroh. Licht strömt von seinem Körperchen aus und spielt in feinen vibrierenden Strahlen auf dem Gewande Marias und den schillernden Fittichen der in der Luft flatternden Engel. Ebenso apart wie der luministische Gedanke ist die koloristische Haltung. Man beachte, wie die hellgrünen Zweige von dem tiefblauen Himmel sich ab-

setzen und wie die feuerrote Lilie als kecker Farbenfleck im Vordergrund steht, beachte, zu welch feinschmeckerischen Akkorden sich in den Gewändern dunkelblaue, violette, grüne und dumpfschwarze Töne verbinden.

Fast noch großartiger als das Mittelbild sind die Flügel. Man konstatiert, daß mit Hugo van der Goes eine neue Epoche in der Landschaftsmalerei des Nordens einsetzt. Jan van Eyck, der erste niederländische Landschafter, hatte die Natur in preziösem Aufputz geliebt. Sie sollte reich wirken, sollte wie ein Zauberkaleidoskop dem Auge immer neue bunte Bilder zeigen. Die schlichte Einfachheit der nordischen Landschaft sagte ihm deshalb nicht zu. Die Elemente einer exotischen Natur, Palmen, Zypressen, Orangenhaine und Pinien, stellte er zusammen, wie ein Goldschmied kostbare Schmucksachen aus glitzernden Steinen macht. Nun, nachdem man mit neugierigen Augen den Formen- und Farbenreichtum der Welt betrachtet hatte, kam der

Hugo van der Goes, Tommaso Portinari mit den Heiligen Antonius und Matthäus. Florenz, Uffizien.

Hugo van der Goes, Frau und Tochter des Tommaso Portinari mit den Heiligen Magdalena und Margareta. Florenz, Uffizien.

Moment, wo man fand, daß eine Landschaft auch zur Seele zu sprechen vermöge und daß sie um so stimmungsvoller sei, je weniger sie das Auge beschäftigt. Nicht mehr das Exotische, sondern das Heimatliche, nicht mehr das Reiche, sondern das ganz Einfache malt man: Äcker und Wiesen, Wälder und Weiher — alles das, was den Städter, der aufs Land kommt, gerade wegen seiner Ländlichkeit zu Empfindungen und Träumereien anregt. Goes ist der erste Interpret dieser schlichten nordischen Natur gewesen. Auf der rechten Tafel mit den hochstämmigen Bäumen, auf deren entlaubtem Geäst Krähen sich niedergelassen haben, blickt man sogar in eine fahle Winterlandschaft hinaus, die trüb unter bewölktem Himmel sich hinlagert.

Der figürliche Teil der Bilder ist nicht weniger anziehend. Man sieht auf der einen Seite die mächtigen Heiligengestalten des Antonius und Matthäus, seltsame Judentypen von patriarchalisch königlichem Stil. Zu ihren Füßen kniet Tommaso Portinari, der Urenkel jener Beatrice, die Dante in der Vita Nuova gefeiert hatte, ein sehr blaublütiger Herr mit den ernst verschlossenen Zügen des vornehmen Kaufherrn. Und neben ihm tauchen die schüchtern blassen Gesichtchen seiner zwei Knaben auf, die halb mechanisch, halb schüchtern verlegen ihre zarten Fingerchen zum Gebete falten. Der andere Flügel ist den Damen gewidmet. Frau Portinari kniet da, ihr zur Seite ihr Töchterchen, ein Backfisch von 15 Jahren. Dahinter stehen ihre Schutzheiligen Margareta und Magdalena, wie Fürstinnen gekleidet in graue, goldbordierte Gewänder und schimmernden weißen Damast, das Haar von goldgestickter hoher Haube bedeckt. Und sind nun diese Frauen nicht zum Verlieben schön? Liegt nicht ein unsagbarer Reiz in dieser lässig müden Haltung, in diesen schweigsamen, aristokratisch bleichen Köpfchen mit den schmalen Lippen und den dünnen Brauen, die sich in so feiner Linie über den dunkel umränderten Augen wölben? Wir können uns sonst aus den altniederländischen Bildern nur schwer eine Vorstellung von der nordischen Frauenschönheit jener Epoche machen. Goes allein zeigt, daß es auch damals Frauen gab, die in ihrer Art ebenso schön wie später die van Dycks, Watteaus und Gainsboroughs waren. Gerade die gotische Linie, die Sprödigkeit der Bewegung, die pilasterhafte Schlankheit bestrickt. Auch an Outamaro kann man denken, an die blumengleiche Grazie jener Japanerinnen, die beinahe körperlos sich in so preziöse Gewänder hüllen. Auf diesen Zug von Weiberseligkeit, der durch die Werke des Meisters geht, weisen schon die alten Schriftsteller hin. Van Mander spricht, wenn er die Frauen des Meisters beschreibt, von ihrer schüchternen Lieblichkeit, ihrem schamhaft süßen Wesen. Man fühle, daß Cupido und die Grazien dem Maler den Pinsel geführt hätten.

Und seltsam ist, was er sonst noch von Goes erzählt. Er sei ein genußfrohes Kind der Welt gewesen, dessen Leben Wein, Weib und Gesang beherrschten. Da habe er sich plötzlich in das Augustinerkloster im Walde von Soignies zurückgezogen, um dem Heile seiner Seele zu leben. Doch obwohl er nur noch Bilder malte, die er den letzten Dingen, dem bitteren Leiden des Erlösers widmete, habe er Frieden nicht finden können. Mit dem Schrei: Ich bin ein Verdammter! sei er eines Tages zusammengebrochen, ein Irrsinniger, der aus seiner Lethargie nur noch erwachte, wenn er Orgelklänge oder Priestergesänge hörte. Man denkt, wenn man das liest, an das Florenz Savonarolas. Auch in den Niederlanden wollte das Quattrocento fromm in die Grube fahren.

Memling.

Taine vergleicht die Städte mit schönen Frauen. Sie hätten wie diese ihre Jugend, ihre Blütezeit und die Zeit des Welkens. Brügges Jugend war vor tausend Jahren. Das war die Zeit des Rittertums, der heroischen Kämpfe. Mit Balduin I., dem Eisenarm, hebt die Reihe der flandrischen Markgrafen an, die im Orient für die Eroberung des Heiligen Grabes fechten und zu Hause vor dem Altar ihre Gegner erdrosseln. Von einem heißt es, er hätte 27 Menschen in einer verrammelten Kirche verfaulen lassen; von einem anderen, daß er seine Diener von den Zinnen der Burg hinabwarf.

Doch die Kreuzzüge brachten auch Geld, sehr viel Geld nach Brügge. Man knüpfte Beziehungen zu Spanien, zu Italien, zu Byzanz. So folgte auf die Zeit der feudalen Gewaltherrschaft die des kommunalen kommerziellen Aufschwunges. Ein schlichtes, arbeitsames Bürgertum, ein Volk von Fischern und Tuchwebern übernahm die Geschäfte. Große Kanalbauten wurden angelegt, die den Ort mit dem Meere verbanden. Und es dauerte nicht lange, da war Brügge das nordische Venedig, eine der bedeutendsten Handelsstädte der Welt. 150 Schiffe landeten täglich im Hafen. Venezianische Gläser und chinesische Webereien, norwegische Pelze und englische Wolle, irisches Kupfer und persische Teppiche, französische Weine und arabische Klingen, Genueser Olivenöl und afrikanische Datteln wurden umgetauscht gegen flandrisches Getreide und wallonische Rinder, Brabanter Spitzen und flandrisches Tuch. 17 Nationen hatten ihre Verkaufshäuser und Konsulate in Brügge. Alle Dialekte der Welt wurden auf den Quais gesprochen. 250 000 Einwohner — enorm für ein Gemeinwesen des Mittelalters — zählte die Stadt. Auch die Monumentalbauten der Stadt entstanden in jenen Jahren: riesige Kaufhallen und stolze Ge-

Kaemmerer, Bielefeld 1899. — Wauters, Brüssel 1891. — Weale, London 1901. — Fierens-Gevaert, Brüssel 1906.

richtsgebäude, gewaltige Kirchen mit himmelragenden Türmen. Schon Pius II. Piccolomini schrieb, neben Venedig und Rom sei Brügge die schönste Stadt, und Johanna von Aragonien, von den flandrischen Damen begrüßt, sagte: „Ich glaubte mich die einzige Königin hier, ich sehe sechshundert."

Doch das bedeutet noch nichts gegenüber dem Glanz, der unter dem burgundischen Regime die Stadt umstrahlte. Auf den Erwerb folgt der Genuß, auf den plebejischen Nützlichkeitssinn die Zeit des raffinierten Geschmacks, der Delikatesse, der Zierlichkeit, der Grazie. Wohnhäuser entstehen, die in ihrer koketten Verfeinerung sich zu den Bauten der älteren Gotik verhalten wie die Villen des Rokoko zu den Schlössern des Barock. Ganz in Maßwerk sind sie aufgelöst, an Türen, Giebeln und Fenstern mit vergoldeten Statuen überreich geschmückt. Auch für die Malerei hob jetzt die Blütezeit an. Livres d' heures, Rittergeschichten und Sagen, von zierlichen Miniaturmalern illustriert, werden in den Bibliotheken gesammelt. Bilder, kleine aparte Bilder haben die zierlichen Wohnungen zu schmücken. Und all die Perlen und Amethyste, Goldstickereien und Smaragde, die auf den Werken des Jan van Eyck Wams und Schnabelschuhe der Herren, Gürtel und Coiffuren der Damen, selbst das Zaumzeug der Pferde zieren — sie waren nicht Phantasie eines Malers. Ganz Brügge glich damals einem großen Juwelenkasten; einem Märchen aus Tausend und eine Nacht. Turniere und Bankette, lebende Bilder und Festzüge folgten in buntem Wechsel. Mit persischen Teppichen waren die Häuser behängt. Wein sprudelte aus Fontänen. Triumphbögen mit Hippogryphen, mit Greifen, Sphinxen, antiken Göttinnen erhoben sich. Stutzer in strahlender Rüstung, Pagen wie Cherubine, schlanke, blasse, goldübersäete Frauen, Prinzen aus dem Morgenland und nordische Pelzjäger bewegten sich über rosenbestreute Straßen. Hugo van der Goes war für Karl den Kühnen dasselbe, was für den Moro Leonardo war. Er ordnete die Hoffestlichkeiten und Ballette, zeichnete die Kostüme für die Maitressen seines Fürsten, entwarf die Theaterdekorationen und goldgestickten Standarten. Brügge, das arbeitsame, geldverdienende Brügge glich einer schönen ausgelassenen Frau, die atemlos, bebend von einem Ballfest, von einem Vergnügen zum andern eilt.

Freilich, die Müdigkeit kam. Das Herz schlug langsamer. Nur noch eine schöne leuchtende Abendröte hatte den Himmel vergoldet. Seit 1470 beginnen die Jahre des Niederganges. Das große burgundische Reich, das den Schwerpunkt der Weltpolitik nach dem Norden verlegt hatte, brach zusammen. König Maximilian, der Gemahl der burgundischen Maria und eine Zeitlang von den Brügger Bürgern gefangen gehalten, ließ, als er sich frei gemacht, die Ratsherren barfuß

vor seinem Thron erscheinen und legte ihnen unerschwingliche Steuern auf. England riß den Tuchhandel an sich. Und namentlich — der Zwin, die große Lebensader der Stadt, versandete. Neue Kanalbauten, die man auszuführen versuchte, verschlangen Millionen und versandeten wieder. Der Zorn des Herrn, meinten die Priester, habe die Stadt geschlagen. Also versöhnte man sich mit Gott und tat Buße. Hugo van der Goes, der leichtlebige Freund Karls des Kühnen, ging in das Kloster von Soignies. Die vornehmen Damen — ganz wie im Florenz der Savonarola-Zeit — türmten ihre perlengeschmückten Baretts, ihre damastenen Kleider zu lodernden Scheiterhaufen zusammen. Doch auch die Buße war vergeblich. Immer mehr zog sich die See zurück und mit ihr das Leben. Die Handwerker wanderten aus, die fremden Kaufherren verschwanden. Das große Bankhaus, das die Medici in Brügge gehabt hatten, wurde geschlossen. 5000 Häuser standen binnen Jahresfrist leer, obwohl der Rat, um Fremde herbeizuziehen, den Preis des Bürgerrechtes auf sechs Sous herabsetzte. Die Entdeckungen des Vasco da Gama, die des Kolumbus kamen. Brügge, noch Seestadt, hätte sich neue Weltteile erschließen, unermeßliche Handelsgebiete erobern können. Doch schon 1481 war es eine Stadt der Armen. Frierend und hungernd drängten sich die Leute bei den öffentlichen Brotverteilungen zusammen. Brügge, das mittelalterliche Brügge, legte sich schlafen und überließ es Antwerpen, die Renaissancestadt zu werden.

Noch heute stehen die meisten Bauten, die einst die Stadt schmückten. Gleich der Marktplatz ist ein Festsaal wie die Piazza di San Marco. Wie eine mittelalterliche Festung liegt die Tuchhalle da mit ihrem Beffroi, wo einst das Milliardenvermögen der Stadt bewahrt wurde. Auf dem Burgplatz dicht dabei ist das Stadthaus, wo die Grafen von Flandern ihre Proklamationen erließen und die Ratsherren die fremden Gesandten empfingen; daneben die Stadtkanzlei, ganz prangend in Gold. Auch die Börse sieht man, wo die Rothschilds von einst die Kurse diktierten. Man sieht die Residenzen der Kaufherren von Genua, von Barcelona und Smyrna. Viele Straßennamen — Place des Biscayens, Place des Orientaux, Rue des Turques — erinnern an den alten Glanz. Brügge ist ein Hexenspiegel, der uns nach fünf Jahrhunderten ein Bild von der Größe, auch der unbeschreiblichen Schönheit der reichen mittelalterlichen Städte gibt.

Doch das beachtet man kaum. Denn alle diese Bauten, einst so stolz und trotzig, haben etwas Dornröschenhaftes, Gedrücktes. Efeu rankt sich an den grauen Mauern empor. Sie stehen im Gegensatz zu den leeren Straßen und den armen Menschen. Alte Männer, glattrasiert, wie aus dem Bilde eines alten Meisters, sitzen beschaulich in

der Sonne. Töpfe werden feilgehalten auf dem Markt, wo einst die Wunderwerke des Orients auslagen. Und wenn man aus dem Zentrum der Stadt in die stillen Straßen der Umgebung einbiegt, ist man wirklich in „Bruges la morte". Keine Läden gibt es, das Gras wächst auf dem Pflaster. Noch mancher gotische Palast erhebt sich. Doch im Untergeschoß hat ein Schreiner seine Werkstatt. Ein alter Mann, im Gebetbuch lesend, hockt in der Haustür. Ein Scherenschleifer sitzt untätig bei seinem Wagen. Ein junges Mädchen schält Kartoffeln. Und es wird geklöppelt, geklöppelt. Darin besteht das Leben der Brügger Frauen. Als Kinder bei den Apostolinerinnen haben sie das Klöppeln gelernt, und wenn sie sterben, legen sie das Schiffchen aus der Hand. Sie denken nicht, lachen nicht, lieben nicht. Sie machen Spitzen.

Auch die Landschaft hat dieses Eintönige, wunschlos Leidende. Man kann sie nicht beschreiben, die tiefe Melancholie, die über diesen Feldern, diesen Fluren liegt. Sieht man zu den Stadttoren hinaus über die alten schönen Brücken, da sieht man Wiesen, wo zerrissene Wäsche bleicht, Hügel mit verwitterten Windmühlen, die nur ganz langsam, ächzend und müde sich bewegen. Auf einer kleinen Aue, fast wie schlafend, weiden Kühe und weiße Lämmer. Ganz überwachsen von Schilf, überzogen von Schlammgrün sind die Kanäle, die einst in den Jahren des Glanzes die buntbewimpelten Schiffe trugen. Aus den Teichen, auf denen dickes Wassermoos wuchert, strecken weiße Schwäne ihre Hälse empor. In den Lac d'amour, wo einst die Erzeugnisse des Orients verladen wurden, senken Trauerweiden schwermütig ihre Zweige hernieder, und die Beguinen des benachbarten Klosters schließen erschrocken das Fenster, wenn ein junger Maler seine Staffelei und den Feldstuhl aufstellt.

Brügge ist die Stadt der Klöster. An allen Ecken und Enden erheben sie sich. Doch es ist noch mehr die Stadt der Hospitäler. Zur selben Zeit, als der Zwin versandete und der Handel hinsiechte, nahm das große Sterben seinen Anfang. Bald war es die Pest, bald ein schleichendes Fieber, das die Bevölkerung heimsuchte. Nur Kranken- und Siechenhäuser wurden seit dem Schlusse des 15. Jahrhunderts gebaut. Und namentlich eine dieser Anstalten, das Johanneshospital, taucht in der Erinnerung auf, wenn von Brügge gesprochen wird. Man pocht an der verwitterten Pforte und schreitet an der Apotheke vorbei durch ein stilles Gärtchen. Klöppelnde Frauen und alte Männer, die mit dem Leben abgeschlossen haben, lassen unter der alten Linde sich von der Sonne bescheinen. Man tritt in weite, grünlich und weiß getünchte Säle, wo lange Reihen schmaler Betten, die vor langer, langer Zeit von mildtätigen Seelen gestiftet wurden, dicht nebeneinander stehen. Krankenschwestern, die selbst krank aussehen, mit ihren feinen,

vornehmen, vergeistigten Zügen, wandeln lautlos von einem Lager zum andern. Und hat man diese Bilder, die das Leben selbst in Brügge ausbreitet, auf sich wirken lassen, ist man auch in der Stimmung, im Museum des Hospitals die des Hans Memling zu betrachten.

Ein junger, lustiger Gesell, so erzählt die Legende, ward nach fröhlichem Wanderleben Soldat, focht unter Karl dem Kühnen bei Nancy und wurde schwer verwundet. Mühsam schleppte er sich bis Brügge, sank besinnungslos an der Pforte des Johanneshospitals nieder, wurde aufgehoben und glücklich geheilt. Malte aus Dankbarkeit, ohne Bezahlung anzunehmen, für das Hospital die Bilder, die man noch heute dort sieht. Verliebte sich in die barmherzige Schwester, die ihn sorgsam gepflegt hatte. Pilgerte wie Tannhäuser nach Rom, um dort Erlösung zu suchen. Starb als Mönch in der Kartause von Miraflores.

Die Wissenschaft hat selbstverständlich diese Legende zerstört. Wir wissen heute, daß Hans Memling aus Mömmlingen bei Mainz stammte, dann Lehrling und Gehilfe des Roger van der Weyden war und später als mehrfacher Hausbesitzer in Brügge lebte. Auf dem Selbstporträt, das Marc Antonio Michiel in Venedig sah, war er dargestellt „etwa 65jährig, beleibt und blühend". Es wäre also unwissenschaftlich, Memling mit einem Nimbus umgeben zu wollen, den er nicht hatte. Er war, wie alle Künstler von damals, ein ehrsamer Malermeister, der schlecht und recht Aufträge erledigte. Ja, im Grunde genommen hat er als Maler gar nicht sehr viel bedeutet. Der einzige in den Niederlanden, der die Malerei um neue Ausdrucksmittel bereicherte, war Jan van Eyck. Memling steht auf den Schultern dieses Pfadfinders. Kein einziges Problem ist in seinen Bildern gestellt, das nicht durch Jan van Eyck schon seine klassische Lösung gefunden hätte. Und er hat auch nicht den Esprit des Pinsels, der jedes Werk des Jan van Eyck zu einer Delikatesse für das Auge macht. Während bei dem älteren Meister alles von prickelnder Verve ist, gibt es bei Memling viel tote, leere und akzentlose Stellen.

So wenig er als Maler mit Jan van Eyck verglichen werden kann, hat er psychisch die Wucht seines Lehrers Roger. Wenn er stark sein will, pathetisch und mächtig, reicht seine Kraft nicht aus. Das gilt von dem Kreuzigungsbild in Lübeck ebenso wie von dem Jüngsten Gericht. In dem Kreuzigungsbild hat er zwar versucht, ein Volksstück zu geben. Doch was daran fesselt, ist lediglich die Gruppe der melancholisch sinnenden Frauen und die müde Abendlandschaft, in die der Kruzifixus so stimmungsvoll aufragt. Das Jüngste Gericht in der Marienkirche von Danzig kann man nur mit den Worten beschreiben, die man bei Fiesole und Lochner anwendet. Dieser Christus hat nichts Schreckliches, noch weniger der mädchenhafte Michael, der die Seelen

abwägt. Die Teufel machen den Eindruck von bösen Kindern, die arme Frösche quälen. In seinem Element war Memling nur bei dem linken Flügelbild, dem Paradies. Hier ist es recht hübsch zu sehen, wie Petrus mit Händedruck die zierlichen, nackten Menschlein begrüßt, die im Gänsemarsch mit rein gewaschener Seele zu der schönen Kirche hinaufspazieren, die der Himmel sein soll. In seinem Bethlehemitischen Kindermord wird nicht gemordet. Als ob sie es nur widerwillig täten und selber Mitleid hätten, halten zwei Kriegsknechte eine Frau an, die sie mit leise flehendem Blick um Gnade bittet. Seine männ-

Hans Memling, Das Jüngste Gericht. Danzig, Marienkirche.

lichen Heiligen, Johannes der Täufer oder Benedikt, sind nicht knorrig und herb. Sie stehen nur sinnend da als blasse, müde, weltversunkene Träumer. Eine gleichmäßige Milde, etwas kraftlos Beschauliches ist über alles gebreitet.

Es läßt sich nicht verkennen, daß wir heute nicht mehr so empfänglich für diese Stimmungen sind, wie wir es am Schlusse des 19. Jahrhunderts waren. Die Schwärmerei für Perugino und Borgognone, die Sentimentalen vom Ausgang des italienischen Quattrocento, hat nachgelassen. So können auch die Empfindungsqualitäten der Memlingschen Bilder uns nicht mehr verleiten, ihn auf einen höheren Platz zu stellen, als er ihn rein kunstgeschichtlich beanspruchen

darf. Immerhin — eine Dosis Romantik steckt uns noch immer im Blute. Gerade aus einem Reaktionsbedürfnis heraus lieben wir das Archaische, Kindliche. Und da obendrein seine schönsten Werke im Johanneshospital bewahrt werden, wo die Umgebung so wesentlich zur Steigerung der Stimmung beiträgt, kann man sich dem stillen Zauber seiner Kunst noch jetzt nicht entziehen.

Hans Memling, Ursulaschrein. Brügge, Johanneshospital.

Es ist doch rührend, mit welch stillgläubiger Frömmigkeit er in den Bildern des Ursulaschreins die Legende der Prinzessin erzählt. Der Zyklus des Carpaccio, der um die nämliche Zeit entstand, kann zu mancherlei Vergleichen anregen. Bei dem Venezianer weite Flächen, rauschende Schönheit, Venedig in Festesglanz. Bei Memling kindliche Einfachheit, miniaturhafte Zierlichkeit, Demut und Friede. Lerne leiden! so rief ja das Christentum den Menschen zu. Und diese gläubige Demut, die keine Tränen, kein Klagen, kein Aufbäumen kennt, sondern Leid wie eine unabänderliche Fügung des Himmels hinnimmt, ist in der Martyriumsszene sehr fein gegeben. Das Verlobungsbild der Katharina bestrickt fast noch mehr durch seine mäd-

Hans Memling, Ursulaschrein, Detail. Brügge, Johanneshospital.

chenhafte Frische und keusche Grazie. Man denkt an Schwinds Märchen von der guten Schwester, die nicht reden darf, wenn man diese jungen Wesen sieht, die so wortlos nebeneinander sitzen, diese blasse Maria, die traumverloren im Gebetbuch blättert, und diese prinzessinhafte, zarte Katharina, die ihre schlanke, weiße Hand in die des Christkindes legt.

Ein Hauch von Frauenseligkeit geht durch Memlings Werke, die um so mehr fesselt, je seltener sie sonst bei den alten Niederländern sich findet. Man denke nur an die Eva Jan van Eycks zurück: mit dem breiten Kopf, den verschlafenen Augen, den steif herabfallenden Haarsträhnen und den großen Händen. Memlings Eva ist ein zierliches Weibchen mit zartem Gesicht, knospendem Busen und feinen Fingerchen. Man hat sie lieb, während man die Eva Jan van Eycks nur als Meisterwerk der Malerei bewundert. Mit den Marien der beiden Meister ist es ähnlich. Man betrachtet die Madonnen Jan van Eycks ganz ebenso, wie man die Bäuerinnen Leibls anschaut. Sie sind so

Hans Memling, Ursulaschrein, Detail.
Brügge, Johanneshospital.

Hans Memling, Ursulaschrein. Detail.
Brügge, Johanneshospital.

Hans Memling, Die sieben Freuden Mariä. München.

vorzüglich gemalt, daß man die Frage gar nicht aufwirft, ob sie seelisch etwas sagen. Die Memlings, weniger gut gemalt, entzücken durch ihren psychischen Charme. Es liegt sehr viel Reiz in diesen schmächtig schämigen, träumerisch sinnenden Köpfchen mit der hohen Stirn, dem schlicht gescheitelten Haar, dem kleinen Mund und der schmalen, feinen Nase. Auch die Art, wie Memling das Beiwerk sprechen läßt, ist sehr geschickt, sei es daß er einen Topf mit Schwertlilien neben Maria aufstellt oder einen Engel anbringt, der dem Christkind auf der Geige vorspielt. Selbst den Hintergrund setzt er mit den Figuren sehr hübsch in Einklang. Nur in einem einzigen Madonnenbild hat er die Formen der Renaissance verwendet. Unter einer Loggia ist der Thron Marias errichtet. Nackte Putten spielen auf den Kapitälen der Säulen und halten eine Girlande, die sich festlich von einem Ende des Bogens zum andern schlingt. Sonst herrscht in seinen Bildern die Gotik. Während Jan van Eyck diesen Stil vermied und, da er die Renaissance noch nicht kannte, auf die massigen, breit sich hinlagernden romanischen Formen zurückgriff, bevorzugte Memling die schlank aufstrebende Gotik, da nur sie zu seinen langgestreckten, schlanken, ätherischen Gestalten paßte.

Ebenso stimmungsvoll wie die architektonischen Hintergründe sind in anderen Bildern die Landschaften. Die Natur gleicht bei ihm einem wohlgepflegten Park. Alles ist sonntäglich, frisch und rein. Saubere Kieswege schlängeln sich durch zartgrüne Wiesen. Ein Mühlrad plätschert, eine Brücke spannt sich über einen azurblauen Fluß. Wie unter dem Hauch eines leisen Frühlingswindes scheinen die zarten Blätter der Bäume zu erbeben. Oder in anderen Fällen liegt über der

Hans Memling, Vermählung der hl. Katharina. Brügge, Johanneshospital.

Natur eine seltsame Einsamkeitspoesie, etwas Ausgestorbenes, Fröstelndes. Straßen malt er, die ganz leer sich hinziehen, alte Stadttore, durch die still ein paar Menschen schreiten. Es ist, als hätte schon Memling die melancholische Dornröschenstimmung gefühlt, die über das einst so blühende und nun hinwelkende Brügge sich breitete.

Oder ist es noch etwas anderes, was aus den Bildern von Memling spricht? Man glaubt es fast, wenn man seine Porträts betrachtet. Denn diese Bildnisse erinnern direkt an die Zeit, als das „große Sterben“ über Brügge gekommen war. Die Augen der Leute blicken wie die von Kranken, die wissen, daß sie nicht lange mehr das Licht des Tages sehen werden, und die deshalb um so dankbarer, mit fast heiligen Empfindungen die kurze ihnen noch beschiedene Frist genießen. In ihrem Zimmer sitzen sie, im Gebetbuche lesend, als wollten sie für die letzte Stunde sich vorbereiten. Oder es war ein schöner, warmer Tag. Weich liegt das Sonnenlicht über den herbstlichen Fluren. Da machen sie ihren Spaziergang, langsam und bedächtig, wie Rekonvaleszenten, denen der Arzt einen kurzen Ausgang gestattete. Und hat man einmal diese Gedanken gehabt, so glaubt man, daß damit überhaupt die Grundnote von Memlings Kunst berührt ist. Denn man sagt doch noch zu

Hans Memling, Adam und Eva.
Wien.

Schule des Hans Memling, Madonna mit Engeln.
London, Sammlung Herzog von Westminster.

Hans Memling, Männliches Bildnis. Haag.

wenig, wenn man feststellt, daß er als Melancholiker seinen italienischen Zeitgenossen Botticelli und Bellini, Perugino, Borgognone und Francia ähnelt. Es sind auch Unterschiede vorhanden. Und sie sind wohl nicht nur auf die Verschiedenheit von Norden und Süden zurückzuführen, sondern sie ergeben sich aus der spezifischen Krankenhausatmosphäre, die man bei Memling atmet. Das letzte Mal, als ich das Johanneshospital besuchte und durch die weiten, grüngetünchten Säle ging, wo die barmherzigen Schwestern ihres Amtes walten, lag in einem der Betten rührend und hilflos schön ein bleiches Mädchen. Auf dem Schoß hatte sie ein Bilderbuch, in dem sie traumverloren blätterte. Eine Vase mit weißer Lilie stand daneben. War das nicht ein Gemälde von Memling? Behandelt er Maria nicht wie ein krankes Kind, dem man Bilderbücher bringt, Flieder und Lilien? Sie sind so rührend bei Memling, wie von einem kranken Kinde gepflegt, diese Blumentöpfe, die er zu Füßen Marias stellt. Sie haben Krankenstubenstimmung, diese Bilderbücher, in denen seine blassen Mädchen so zerstreut blättern. Und diese Fenster, die so festverschlossen sind, daß kein kaltes Lüftchen hereindringt? Das zauberhaft liebliche Stück Welt, in das man durch die kleinen Scheiben schaut? So empfindet niemand die Natur, der sie immer hat. Nur dem Kranken scheint sie so, wenn er am Fenster steht: so rührend schön. Er sieht den Reitersmann auf seinem Schimmel die einsame Landstraße daherkommen, beobachtet die Schnitter, die dort am Kornfeld arbeiten, den Fuhrmann, der einen Vorübergehenden nach dem Wege fragt; freut sich der Schwäne, die da drüben im Weiher plätschern, der Schafe, die auf der Wiese vor der Waldlichtung weiden. Eine strohgedeckte Hütte, die sich einsam im Feld erhebt, eine alte Mühle, eine morsche Holzbrücke, die sich über glitzerndes Wasser spannt — es genügt, ihn mit Gedanken und Empfindungen zu erfüllen. Und Memlings

Hans Memling, Porträt eines Unbekannten. Florenz, Uffizien.

Mädchen selbst, haben sie nicht auch die Krankenlagerlieblichkeit, das Feine, Durchgeistigte, das die Zimmeratmosphäre dem Menschen gibt? Mild resigniert sind ihre Züge, kraftlos und leise die Bewegungen. In rührender Koketterie haben sie ihre kostbarsten Gewänder angelegt, sich mit Perlendiademen, mit Ringen geschmückt. Es tut so wohl, wenn man krank ist und Besuch bekommt, sich schön zu wissen, nicht durch die Krankheit entstellt. — Das haben wohl auch ehedem Menschen aus Memlings Bildern herausgelesen. So entstand die Legende von dem verwundeten Memling, der als Kranker im Johanneshospital lebte.

Der Renaissancestil in den Niederlanden.

Gerard David, Maria mit dem Kind, Detail. Genua, Palazzo Bianco.

Wie die natürliche Fortsetzung Memlings wirkt *Gerard David.* Seine Werke haben gleichfalls jenes Verhaltene und Stille, das an den Bildern Memlings bestrickt. Fast keine Männer kommen vor. Er malt nur Frauen mit hoher Stirn, schmalem Körperbau, leisen Bewegungen und schüchtern niedergeschlagenen Augen. Ein Altarbild, das er 1509 für die Kirche der Karmeliterinnen in Brügge lieferte und das nach Rouen gelangte, wird als sein Hauptwerk genannt. In einem Münchener Bild hat er das altkölnische Thema der Madonna im Rosenhag behandelt: sechs schweigsame Frauen sind in einer zarten Landschaft um Maria gruppiert. Ein Londoner Bild zeigt die Vermählung der Katharina: nur durch ganz kleine, in Worten kaum auszudrükkende Nuancen unterscheiden sich die Typen von denen Memlings. Auch gewisse Tendenzen zur Lichtmalerei sind wohl auf Anregungen zurückzuführen, die ihm Memling gab. In seinem Berliner Kreuzigungsbild läßt er beispielsweise das Kreuz ganz ebenso in einen gewitterschwülen, von leuchtenden Wolken durchzogenen Himmel aufragen, wie es Memling in seinem Lübecker Bilde tat. Erst in seinen letzten Werken änderte sich sein Stil. Er geht ins Große, sucht feierlich zu wirken. An die Stelle des Eckigen tritt das Wellige. Die Farbe, vorher bunt,

---

Rooses, Die Antwerpener Malerschule, München 1880. — Über Quentin Massys: J. de Bosschere, Brüssel 1906. — Über Lucas van Leyden: Evrard, Brüssel 1883. N. Beets, Brüssel 1906. — Über Barend van Orley: Wauters, Paris 1894.

ordnet mehr einem rötlichen Gesamtton sich unter. David lebte bis 1523 — also in die Zeit hinüber, wo der Geschmack der Renaissance den der Gotik ablöste.

Gerard David, Madonna im Rosenhag. München

Haben diese Meister, die nun folgten, die heimische Art verleugnet, um zu Imitatoren der Italiener zu werden? Sicher ist ja, daß die meisten ihre Erleuchtung im Süden suchten. Italien marschierte im 16. Jahrhundert an der Spitze der Zivilisation. Italienische Generäle waren die Oberbefehlshaber der europäischen Armeen. Italienische Ärzte wurden bis nach Schottland und in die Türkei berufen. Italienische Gelehrte unterrichteten an allen Universitäten Frankreichs, Deutschlands und Englands. Die italienische Sprache, noch im 15. Jahrhundert wenig verbreitet, war die Umgangssprache der vornehmen Welt geworden. So wurde Italien auch künstlerisch für alle Länder maßgebend. Wie an den verschiedensten Höfen italienische Meister arbeiteten, glaubten die nordischen Maler ihren Bildungsgang nur im Süden durchmachen zu können. Ein Heimweh nach Italien wie zu Goethes und Carstens' Tagen erfaßte die Besten und ließ sie nicht ruhen, bis sie das Land ihrer Träume erreichten. Unter Entbehrungen und Mühen, unterwegs um ihr Brot arbeitend, pilgerten sie nach Rom wie nach einem heiligen Quell und verließen es, wenn sie einmal dort waren, mit schwerem Herzen.

Gerard David, Hochzeit zu Kana. Paris, Louvre.

Denn nicht nur die Kunst Italiens bewunderten sie. Sie beneideten die Künstler selbst, diesen Raffael, dessen ganzes Leben ein Triumphzug war, diesen Michelangelo, der Päpste als seinesgleichen behandelte, diesen Tizian, dem Kaiser Karl den Pinsel aufhob. Sie strebten heraus aus der kleinbürgerlichen Enge, aus der philisterhaften Beschränktheit des Nordens, sie wollten teilhaben an einem großen, freien, würdigen Menschentum.

In den Niederlanden, wo überhaupt eine Art lateinischer Renaissance das ganze Geistesleben überflutete, begannen die Romfahrten am frühesten. Und viele Künstler haben tatsächlich nichts anderes getan, als daß sie, in die Heimat zurückgekehrt, von dem berichteten, was sie im Süden gesehen hatten. Trotzdem wäre es ungerecht, wenn man von ihnen behaupten wollte, sie hätten die bodenwüchsige niederländische Kunst zerstört, indem sie an die Stelle der guten nationalen Tradition ein Neues setzten, das einen fremden Stil äußerlich imitierte. Denn die Stile sind nicht national. Die nämlichen künstlerischen Probleme werden zur gleichen Zeit in allen Ländern erörtert. Nicht um einen Übergang vom Niederländischen ins Italienische, sondern nur um einen Übergang vom Gotischen in den Renaissancestil handelt es sich. Hätten die Niederländer des 16. Jahrhunderts in der Art Memlings weitergearbeitet, so wären sie nur Nachzügler der Gotik. Indem sie die Probleme aufgriffen, die ein neues Zeitalter stellte, haben sie eine geschichtliche Mission erfüllt — sie haben die Brücke geschlagen, die von den Eycks zu Rubens führt.

Äußerlich unterscheiden sich die Bilder von den älteren schon durch ihr großes Format. Breiter Strich tritt an die Stelle der spitzpinseligen Detailmalerei von früher. Alles Episodische scheidet aus. Indem man die Landschaften und Interieurs, in denen vorher die Geschehnisse spielten, nur noch als Hintergrundskulisse zuläßt, legt man, wie in Italien, um so mehr Gewicht auf die Durchbildung der lebensgroßen, machtvoll in den Vordergrund gestellten Figuren. Das Studium des Nackten, bisher wenig betrieben, wird zum künstlerischen Problem erhoben. Das knittrige Kostüm der Gotik weicht einer einfachen noblen Gewandung, die in schwungvollem Faltenwurf den Körper umfließt. Die lustige Buntheit von früher wird zugunsten einer mehr einheitlichen Tonskala zurückgedrängt. Die Kompositionen, früher in lotrechte Streifen zerfallend, bauen im Rundbogenstil der Renaissance sich auf.

Verzeichnet man die Meister chronologisch, so hat man mit *Quentin Massys,* dem „Schmied von Antwerpen“, zu beginnen. Er sei nur Maler geworden, erzählt die Legende, weil das Mädchen, das er liebte, ihn als Schmied nicht heiraten wollte. Das klingt sehr legendenhaft.

Quentin Massys, Beweinung Christi.
Antwerpen.

Quentin Massys, Die hl. Magdalena.
Berlin.

Doch wie in allen Legenden, steckt auch in dieser ein gewisser logischer Kern. Die Menschen, die an die kleinliche Mache der älteren Meister gewöhnt waren und nun diese großen, breit heruntergemalten Bilder sahen, mußten notwendig nach einer Erklärung für diese Stilwandlung suchen und fanden sie darin, der Schöpfer der Werke sei ursprünglich Schmied gewesen, ein Mann mit derben Fäusten und großen Bewegungen, der etwas von der Faustfertigkeit seines früheren Handwerks in seinen neuen Beruf herübernahm.

Quentin Massys, Heilige Sippe.
Brüssel.

Noch heute, wenn man im Antwerpener Museum vor Quentins Grablegung steht, fühlt man, daß mit diesem Bild eine neue Epoche der niederländischen Kunst beginnt. Format, Komposition, Farbe — alles ist neu. Während die Früheren in ungebrochenen Farben arbeiteten, ein volles Blau, Rot, Grün unvermittelt nebeneinander setzten, ordnet Quentin diese buntschillernde Pracht mehr einer einheitlichen Skala

Quentin Massys, Thronende Maria mit Kind.
Berlin.

Quentin Massys, Maria mit Kind.
Amsterdam, Rijksmuseum.

unter. An die Stelle des Miniaturformats, das man früher bevorzügte, ist ein solches getreten, das gestattete, die Figuren in fast natürlicher Größe zu geben. Und diese Figuren sind vor der nur noch als Kulisse verwendeten Landschaft so geordnet, daß sie streng, fast pedantisch einem Pyramidalschema sich einfügen.

Auch seine anderen Werke, die heilige Sippe in Brüssel, eine Madonna in Berlin und die Pietà in München, fallen durch das große Format, die runden Bewegungen und die breitere Zeichnung aus dem Rahmen der älteren Kunst heraus. Besonders bei der Pietà in München muß man beachten, wie erstaunlich dieser Christuskörper modelliert ist, in welch ganz modernem Schwung er auf dem Schoße Marias liegt,

Quentin Massys, Beweinung Christi. München.
Jetzt Willem de Key zugeschrieben.

wie die Gruppe pyramidal sich aufbaut und die Landschaft nur noch als Folie für die figurale Hauptszene dient.

Solche Halbfigurenbilder kommen bei Quentin Massys besonders häufig vor und ergaben sich mit logischer Konsequenz aus der Richtung des Meisters. Da er vom lebensgroßen Maßstab nicht abgehen wollte, ganze Figuren aber eine Riesenleinwand erforderten, hat er in allen Fällen, wo er auf kleineres Format angewiesen war, es vorgezogen, sich auf Halbfiguren zu beschränken, statt überhaupt den Maßstab zu verringern.

Lucas van Leyden, Adam und Eva. Kupferstich.

Parallel mit ihm, dem Flämen, ging der Holländer *Lucas van Leyden*. Das Selbstbildnis dieses Meisters in der Braunschweiger Galerie zeigt einen jugendlichen Kopf mit fest den Betrachter anblickendem Auge. Lucas hat nur ein Alter von 39 Jahren erreicht. Und was für Wandlungen machte er in dieser kurzen Frist durch. Anfangs war er ganz Gotiker. Seine Kreuzigung in Frankfurt läßt an Roger denken. In dem Wiener Bilde mit der Sibylle von Tibur sieht man gotisch langgestreckte Figuren, gotische Bauten und vorn das Lieblingstier der Gotik — einen schlanken Windhund. In seinem Berliner Hieronymusbilde geht er auf dem Wege der Davidschen Lichtmalerei weiter. Der Himmel strahlt in leuchtendem Glanz. Nicht als feste Scheibe, sondern als wesenlose Lichtgloriole ist der Nimbus gegeben. Eine Reise nach Italien scheint dann eine vollständige Revolution seiner ästhetischen Anschauungen herbeigeführt zu haben. Zunächst zeigt sich die Geschmackswandlung nur darin, daß er sich nicht genug tun

Lucas van Leyden, Saul und David. Kupferstich.

Lucas van Leyden, Der hl. Hieronymus. Berlin.

kann, im Hintergrund seiner Bilder Renaissancebauten anzuhäufen. Die Szene, wie Melchisedek den Abraham segnet, geht auf dem Amsterdamer Bilde nicht mehr wie bei Bouts in einer Landschaft vor sich, sondern am Tor einer Stadt, wo mit alten gotischen Bauten solche im neuen Renaissancestil sich mischen, und im Gegensatz zu diesem neuen Renaissancestil stehen dann die noch ganz gotischen Figuren, die schlanken Pferde und Windhunde. Doch seine letzten Werke, namentlich seine Kupferstiche lassen verfolgen, wie er von diesen architektonischen Äußerlichkeiten immer mehr zum wirklichen Formenempfinden der Renaissance gelangte. Sein Blatt von 1520, wie Gott den ersten Menschen das Paradies zeigt, klingt in dem großzügigen Rhythmus, den er den nackten Körpern und dem wallenden Gewande Gott-Vaters gibt, geradezu an Raffael an. Oder man sehe die klassische Rundung der Körper in seinem Kupferstich des Sündenfalls, sehe die klassische Anordnung der Gewänder in dem Blatt, wie Adam und Eva zur Arbeit ausziehen. Das einzige, was derartige Werke von gleichzeitigen italienischen Erzeugnissen unterscheidet, ist der Realismus der Köpfe. Er opfert dem Formalen das Psychische noch nicht, legt mehr Wert auf Akzente des Lebens als auf typische Schönheit. Auf den Renaissanceleibern sitzen durchgearbeitete, von Gedanken durchwühlte Schädel. Man betrachte daraufhin etwa das wundervolle Blatt, wie Saul, in dessen Hirn die Gedanken des Wahnsinns brüten, dem Harfenspiel des David lauscht.

Jan Gossaert, genannt Mabuse, war 24 Jahre vor Lucas geboren

Jan Gossaert, Maria mit dem Kinde. Wien.

und hat ihn um 8 Jahre überlebt. Die Stilwandlung, die bei dem genialen, frühverstorbenen Holländer sich ganz elementar vollzog, hat also bei Mabuse mehr den Charakter eines langsamen, bedächtig erwogenen Systemwechsels. In Jugendwerken, wie dem Reisealtärchen in Palermo, war er noch zierlicher Miniaturmaler im Sinne des Gerard David. In anderen, wie dem Christus am Ölberg, hat er sich auch mit luministischen Problemen im Sinne dieses Meisters beschäftigt. Die Mondsichel gießt ihre bleichen Strahlen auf die Wolken und auf die kleinen Gestalten des Vordergrundes, die hier noch ganz die knittrigen Linien der Gotik haben. Dann beginnt auf ihn — zunächst sehr unklar — das Architektonische der Renaissance zu wirken. Während die Figuren in ihrer steifen Eckigkeit noch ganz quattrocentistisch sind, mischt sich im Hintergrund der Formenschatz des Südens mit der heimischen in barocke Verwilderung übergehenden Gotik. Er malt den Schmerzensmann des Kölner Museums, indem er hinter einer noch ganz gotisch empfundenen Figur eine Säule und einen Renaissance-

Jan Gossaert, Der hl. Lukas, die Madonna malend. Wien.

Jan Gossaert. Maria mit Kind. Mailand, Ambrosiana.

Jan Gossaert, Neptun und Amphitrite. Berlin.

Jan Gossaert, Adam und Eva. Berlin.

pavillon anbringt; malt das große Altarwerk des Brüsseler Museums mit Christus bei Simon, wo im Hintergrund die Renaissance buntscheckig mit der Gotik sich mischt; setzt in seinen Madonnenbildern Maria in niederländische Landschaften, wo neben Renaissancespringbrunnen italienische Palazzi sich erheben. Allmählich bekommen dann seine Werke mehr stilvolle Reinheit. Namentlich die beiden Lukasbilder in Prag und Wien illustrieren, mit dem Münchener Bilde Rogers verglichen, in interessanter Weise die Geschmackswandlung, die sich damals vollzog. Bei Roger spielte die Szene in einem gotischen Klosterhof, aus dem man in eine detailreiche Landschaft blickte. Auf Mabuses Prager Bild erhebt sich ein mit Putten und einer antiken Apollostatue geschmückter Tempel in üppigstem Renaissancestil. Auf seinem

Jan Gossaert, Danae. München.

Wiener Bilde sieht man einen Rundtempel im Stil des Bramante. Und während in dem Prager Werk die Gestalten noch die gotische Knittrigkeit haben, hat er in dem Wiener sich bemüht, auch den Figuren den weichen Linienschwung, das Repräsentierende der Renaissance zu geben. Maria sitzt nicht am Boden, sondern sie schwebt in Wolken und wird von antiken Putten gekrönt. Das Werk unterscheidet sich von dem Rogers ganz ebenso wie die Bernhardvision Fra Bartolommeos von der Peruginos. Sein Münchener Danaebild (oder die bei Miethke in Wien befindliche Darstellung mit Herkules, der den Antäus würgt) dürfte dann das erste niederländische Werk sein, das ein antikes Thema behandelte. Bisher hatte in den Niederlanden das Triptychon religiösen Inhaltes ausschließlich vorgeherrscht. Mit Mabuse trat die alte Götterwelt und der Mythus hinzu. Er war, wie Vasari sagt, der erste, der aus Italien il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie nach Flandern brachte. Freilich, auch in diesem Münchener Danaebild ist die architektonische Szenerie noch weit ausführlicher gegeben, als die nach Einfachheit strebende Renaissancekunst es getan hätte. Bei Tizian und Correggio sieht man lediglich ein nacktes, auf dem Lager ruhendes Weib. Mabuse verhüllt den Schoß seiner recht hausbackenen Danae mit einem Mantel und setzt sie in ein Rundtempelchen im Bramantestil, durch dessen Säulen man noch auf Kirchen und Paläste blickt. Was bei den Italienern noble Einfachheit ist, bleibt bei ihm noch lange eine bauschige Überladung. Die rundlichen Köpfe seiner Madonnen mit der lose an der Wange sich herunterringelnden Haarflechte zeigen zwar deutlich, daß das italienische Frauenideal ihm vorschwebt. In einem Wiener Madonnenbild scheint das seltsame Gewandmotiv, das fast den Eindruck macht, als ob zwei Figuren nebeneinander säßen, Leonardos Verkündigungsbild der Uffizien direkt entnommen zu sein. Für ein Münchener Bild hat er, wie es scheint, eine Draperiestudie Fra Bartolommeos benutzt. Aber die italienischen Elemente haben, indem sie den Weg durch ein niederländisches Gehirn machten, ihre Größe und Schönheit verloren. Was dort vornehm wirkt, erscheint hier als ein kleinliches Spiel mit gesteiften und gerollten Falten. Erst in den lebensgroßen nackten Figuren, die er am Schlusse seines Lebens schuf, hat er sich auch in das einfache Formenempfinden der Renaissance in einer für einen Nordländer erstaunlichen Weise eingelebt. In seinem Bilde von Adam und Eva in der Berliner Galerie kann man den Übergangsstil noch darin erkennen, daß den Hintergrund eine ganz detailreiche Landschaft bildet. Doch aus dieser Landschaft ragen mächtige ganz cinquecentistisch geformte Körper auf. Eva greift mit weicher Bewegung in das Geäst des Baumes. Adam hat in breiter Bewegung den Arm auf einen Baumast gelegt. Weich wölben

sich die Hüften und die Brüste Evas, in weicher Wellenlinie flattert ihr Haar. Der vollständige Übergang vom Geradlinigen zum Weichgeschwungenen hat sich vollzogen. Und in dem zweiten Berliner Bild mit den Gestalten Neptuns und Amphitrites hat er das Resultat aller seiner Bestrebungen niedergelegt. Mächtig wie eine antike Marmorgruppe heben die Figuren von der Cella eines griechischen Tempels sich ab. Und nicht nur die Architektur dieser Tempelkulisse ist von klassischer Einfachheit, sondern auch die Gestalten in der einfachen Noblesse ihrer Bewegung haben nichts mehr von gotischer Verzwicktheit. Selbst wenn man sagt, daß sie ein wenig leblos, fast akademisch sind, darf man

Barend van Orley, Kreuzigung. Turin.

nicht vergessen, daß so plastisch durchmodellierte nackte Körper nie vorher in den Niederlanden gemalt worden waren.

Die nämliche Entwicklung machte *Barend van Orley* durch. Zunächst beschränkte er sich, wie Mabuse, darauf, der Architektur seiner Bilder den Charakter einer überladenen Renaissance zu geben und allerhand Statuetten in Nischen aufzustellen. Da die Figuren noch gotisch sind, machen seine Werke den Eindruck, als ob Menschen in altväterischem Kostüm sich in einer hochmodernen Zimmereinrichtung bewegten. Doch später bekommen seine Kompositionen, namentlich seine Teppichentwürfe, den großen Schwung der neuen Zeit. Und auch seine Frauentypen müssen in ihrer weltlichen Eleganz auf Menschen, die noch an die nonnenhaften Wesen Memlings gewöhnt waren, ganz bestrickend gewirkt haben. Seine Magdalena besonders in dem Turiner Kreuzigungsbild läßt fast an die schönen Sünderinnen des Andrea del Sarto denken.

Überhaupt beschäftigten sich die Niederländer jetzt sehr eingehend mit der weiblichen Schönheit. Judith, Salome und Lucretia, die von den Mailändern des Leonardo-Kreises so oft gemalt worden waren, halten ihren Einzug in die nordische Kunst und geben den Vorwand, von nackten Schultern und und schönbewegten Armen in ähnlicher Weise zu berichten, wie es vorher Luini und Sodoma taten. Ein Holländer *Jakob Cornelisz* hat sich mit großem Eifer auf die Anfertigung solcher Bilder gelegt. Und als besonders feiner Frauenmaler ist *Jan van Scorel* zu nennen.

Barend van Orley, Die hl. Familie. Dresden.

Scorel ist ein echter Typus des kosmopolitischen Cinquecento. Man sieht, was die Sonne des Südens aus einem Nordländer machen konnte. Was seinen ersten, in der Heimat gemalten Werken ihren Reiz gibt, ist ein feines landschaftliches Empfinden. Alte knorrige Bäume, Eichen und Tannen weiß er sehr gut zu malen. Dann ergreift er den Wanderstab. Lange verweilt er in Deutschland, noch länger in Kärnten, wo er das Altarbild von Obervellach malt, das wie ein gutes Erzeugnis der Dürer-Schule anmutet. Hierauf reist er mit einer Gesellschaft niederländischer Pilger über Venedig nach Palästina, und man begreift, daß diese Reise für die religiöse Malerei eine Entdeckungsfahrt wurde. Schon lange hatten ja die Niederländer danach gestrebt, in ihren Bibelbildern geographisch korrekt zu sein. In einem Bilde der Eyck-Schule, das in der Sammlung Cook in Richmond bewahrt wird und die Frauen am Grabe darstellt, ist — wohl nach einem

Jan van Scorel, Die hl. Magdalena. Amsterdam.

Kupferstich — eine genaue Abbildung der Omarmoschee in Jerusalem gegeben. Und auch der phantastische Charakter der Landschaft in den biblischen Bildern des Dierick Bouts erklärt sich aus dem Streben nach Sachlichkeit. Da es um Szenen sich handelte, die in einem fernen Lande spielten, glaubte man das Richtige zu treffen, wenn man die Landschaft so gestaltete, daß sie möglichst wenig der heimatlichen Wirklichkeit entsprach. Aus flandrischen Naturmotiven setzte man Phantasielandschaften zusammen. Ja, da es in den Niederlanden nur flaches Gelände gibt, bevorzugte man in den Bildern die Gebirgsnatur, häufte schroffe Felszacken und wilde Alpenhöhen an, weil man der Meinung war, den Bildern dadurch ein exotisches, biblisch orientalisches Gepräge zu geben. Scorel war nun nicht der erste, der nach Palästina gelangte. Schon Erhard Reuwich aus Mainz war 1485 dort gewesen, und die Holzschnitte, mit denen er Bernhard von Breidenbachs „Reise nach dem heiligen Lande“ illustrierte, sind von großer Exaktheit in der Schilderung des orientalischen Volkslebens. Doch Scorel ist immerhin als erster nach Palästina mit der ausgesprochenen Absicht gereist, seine dort gemachten Studien für die biblischen Darstellungen zu verwerten. Und Werke von ihm, wie die jetzt in Haarlem bewahrte „Taufe Christi“, müssen wegen der dokumentarischen Genauigkeit der Landschaftsschilderung von großem Interesse für Menschen gewesen sein, für die der Orient noch eine unerschlossene, ferne Märchenwelt war.

Nach Italien zurückgekehrt, war Scorel dann berufen, eine merkwürdige Rolle im römischen Kunstleben zu spielen. Sein Landsmann Adrian von Utrecht, der Erzieher Karls V., hatte den päpstlichen Stuhl bestiegen und ernannte Scorel zum Direktor des Belvedere. Drei Jahre verlebte er im Vatikan, an jenen Stätten, über denen unsichtbar noch der Geist Raffaels schwebte. Und was er später als Domherr in Utrecht schuf, ist wie ein wehmütiger Nachklang dieser römischen Eindrücke. Manchmal wirkt er akademisch. Sein Kreuzigungsbild in Bonn mit den geradlinigen griechischen Nasen, den antiken Tempeln und den römischen Kriegern, die auf den Rossen von Montecavallo sitzen, läßt fast an die Jahre denken, als die Maler unter Winckelmanns Einfluß zu Archäologen wurden. Doch glücklicherweise herrscht in seinen Werken dieser steifleinene Klassizismus nur selten. Überaus fein in ihrer Ruinensentimentalität sind die landschaftlichen Hintergründe seiner Madonnen. Aquädukte sieht man, überwuchert von Schlinggewächsen, deren Zweige müde an verwittertem Gemäuer herabhängen, Säulenstümpfe und geborstene Reliefs, an denen welker graugrüner Efeu sich emporrankt. Und auch die feine Sinnlichkeit, die durch seine Werke geht, ist schön. Scorel, der trotz seines geistlichen Berufs keineswegs

ein Weiberfeind war, der schon in Obervellach sich in das Töchterchen des Schloßherrn verliebte und später mit Agathe von Schönhoven wie Fra Filippo mit Lucrezia Buti lebte, war ein Frauenmaler exquisitester Art. Mag er Maria oder Magdalena malen, seine Frauen sind schlanke elegante Erscheinungen von klassischem Linienschnitt. Die Werke zeigen, daß die Berührung mit Italien, besonders mit der Schule Leonardos, ein ganz neues Weibempfinden nach dem Norden gebracht hatte.

Die Weiterentwicklung war dann die, daß man aus den Bahnen Leonardos in die Raffaels, schließlich in die Michelangelos einlenkte. In den Mittelpunkt aller Bestrebungen trat für die niederländischen Künstler das Aktstudium. Es reizte sie, nackten menschlichen Körpern alle jene rhythmischen Bewegungsmotive zu geben, die sie auf italienischen Bildern sahen, neue Posen, eine neue Gebärdensprache zu schaffen. Unter diesem Gesichtspunkt wählten sie ihre Themen. Unendlich oft wurden namentlich die Gestalten von Adam und Eva gemalt. Aber auch das Reich der Mythologie wurde auf die Möglichkeit, schöne Nacktheit darzustellen, durchstöbert. Und wenn man einesteils feststellt, daß die Werke eigentlich neue Werte nicht enthalten, sondern nur das wiederholen, was in Italien schon besser gesagt worden war, kann man doch andererseits den niederländischen Cinquecentisten das Verdienst nicht absprechen, daß sie um die Lösung von Fragen, die im Norden noch nicht erörtert waren, sich mit großem Erfolg bemühten.

Michiel van Coxcie wurde der flämische Raffael genannt. Schon durch diesen Beinamen ist angedeutet, daß seine Kunst nur Reflex war. Immerhin ist hübsch, in welch weicher Wellenlinie sein Bild des Sündenfalls in der Wiener Galerie sich aufbaut und wie elegant er in dem Bilde der Vertreibung aus dem Paradies die Armbewegungen der fliehenden Menschen gibt. Nebenbei bleibt er Niederländer in seiner Freude am Detail. Auf den italienischen Bildern von damals kommen Tiere nicht mehr vor, und die Landschaft wird nur noch in großen dekorativen Linien gegeben. Coxcie verweilt mit besonderer Ausführlichkeit bei den Schildkröten, Fröschen, Eichhörnchen, Kaninchen, Schwänen, Löwen, Zebras und Affen, die er im Vordergrund der Bilder anbringt, und versagt sich auch nicht, die gelbroten Äpfel des Erkenntnisbaumes mit botanischer Treue zu faksimilieren.

Das Hauptwerk des *Jan Massys* hängt im Louvre und stellt Bathseba dar. Hier ist noch ein Schwanken zwischen dem alten und dem neuen Geschmack bemerkbar. Im Hintergrund erhebt sich eine gotische Stadt, während David in einem Renaissancepalast residiert. Der Bote, der den Brief überbringt, ist von gotischen Windhunden begleitet. Auch gewisse linkische Dinge in der Pose der Bathseba deuten

Michiel van Coxcie, Der Sündenfall. Wien.

Michiel van Coxcie, Die Vertreibung aus dem Paradies. Wien.

den niederländischen Ursprung des Werkes an. Aber die Bewegung der jungen Frau und das blasse Köpfchen mit der eleganten Coiffure ist doch geschmackvoll im Sinne der Renaissance gegeben.

Auch *Cornelisz van Haarlem* hat in seinem Amsterdamer Bild des Sündenfalls ein sehr feines Werk geschaffen. Dem älteren niederlän-

Jan Massys, David und Bathseba. Paris, Louvre.

Cornelisz van Haarlem, Adam und Eva. Amsterdam, Rijksmuseum.

dischen Geschmack entspricht die detailreiche Ausbildung des Hintergrundes. Eine Eule sitzt auf dem Erkenntnisbaum. Hunde, Füchse, Katzen, Affen und Lämmer sind ringsum gelagert. Doch in der Mitte stehen zwei Gestalten, die deutlich darauf hinweisen, daß er in Rom Statuen des Lysipp studiert hatte. Die Konkavlinie bei Adam und die Konvexlinie bei Eva sind noch weit mehr akzentuiert, als das Palma Vecchio in ähnlichen Darstellungen zu tun pflegte.

Von *Dionys Calvaert* sieht man in Lucca ein Danaebild, auf dem die sehr bewegte Pose den Einfluß Michelangelos verrät. Und als der flämische Michelangelo wurde dann *Frans Floris* gepriesen. Er wollte wildbewegte muskulöse Körper darstellen und hat deshalb Themen aus dem Herkulesmythus besonders bevorzugt. Außer Michelangelo war namentlich der Farnesische Herkules für ihn maßgebend, der ja überhaupt in der

Frans Floris, Das Jüngste Gericht. Wien.

Dionys Calvaert, Danae. Lucca.

Spranger, Herkules und Omphale. Wien.

Ästhetik des späteren Cinquecento eine so wichtige Rolle spielt. Bei *Bartel Spranger* und *Lamb. Fred. Sustris* ist dann das Heroische Michelangelos wieder mehr ins Pikante übergeleitet. Von Spranger sieht man besonders in Wien einige hübsche Bilder. Eines zeigt Herkules bei Omphale, ein anderes Amor, der über die schlafende Psyche sich beugt, ein drittes den alten Vulkan, der mit der zierlichen Maja schäkert. Und sowohl die niedliche Bewegung der Maja wie die Rückenakte der Omphale und Psyche zeigen, daß er viel Sinn für die graziöse Linienrhythmik junger weiblicher Körper hatte. Sustris prägt sich besonders durch ein schönes Venusbild, das im Louvre hängt, der Erinnerung ein. Der hochgewachsene schlanke Frauenkörper mit dem kaum sich wölbenden Busen ist ebenso wundervoll wie das Nervöse der Lage. Das junge Weib ruht auf einem Bett. Aber das eine Knie hat sie emporgezogen, den anderen Fuß tief auf den Boden gestellt. Den einen Ellbogen hat sie aufgestützt, mit der anderen Hand greift sie nach zwei Tauben her-

Bartel Spranger, Amor und Psyche. Wien.

nieder, die ein Amor ihr darreicht. Für das Komplizierte des Motivs war Michelangelo maßgebend. Doch die Pikanterie, die Sustris beigab, läßt fast an Baudry denken. Und schaut man zurück auf die Entwicklung, die in wenigen Jahrzehnten sich abspielte, so kann man nicht verkennen, daß sie eine riesige war. Als das Jahrhundert begann, herrschte noch eine verzwickte in Verwilderung übergegangene Gotik. Dann kam der Renaissancestil zur Herrschaft, zunächst in kleinlicher Überladung. Und schließlich wußte man mit dem neuen Formenschatz in frei geschmackvoller Weise zu schalten. Obwohl die Maler in den kunstgeschichtlichen Handbüchern als Manieristen verzeichnet werden, führt über sie doch der Weg zu Rubens.

Lamb. Fr. Sustris, Venus. Paris, Louvre.

Porträt, Landschaft, Phantastik und Genre.

Jean Mostaert, Bildnis eines Herzogs von Burgund. Brüssel.

Selbstverständlich kommt die Formenanschauung der Hochrenaissance auch in den Porträts zum Ausdruck. Auf den Bildnissen Jan van Eycks, Rogers und Memlings sah man schlanke Menschen in enganliegender Tracht. Die Schlankheit wurde noch gesteigert durch spitze Kappen und hohe Hauben, die Arme bildeten spitze Winkel. Besonders häufig war das Motiv des Betens. Als Hintergrund war eine freie Landschaft oder ein Innenraum mit einem Fenster beliebt, durch das man in die Landschaft hinausblickte. Jetzt tragen die Herren breites Barett, würdevollen Pelz oder eine Amtstracht, die in breiten Falten den Körper umwallt. An die Stelle der kleinlich gemusterten Stoffe treten solche von einheitlicher, dunkler Farbe. Die Arme sind so bewegt, daß die Silhouette sich der Rundbogenform nähert. An die Stelle devotioneller Motive treten solche weltlicher Repräsentation, sei es daß der Dargestellte in einem Buche blättert, oder daß er mit dem Handschuh in der Hand ruhig würdevoll dasteht. Was den Hintergrund anlangt, so häufte man anfangs den neuen Renaissanceformen zuliebe allerhand Bauwerke an. Doch später mußte dieser architek-

Über Scorel: Justi, im Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen 1887. Toman, Leipzig 1888. — Über Antonis Mor: Hymans, Brüssel 1906. — Über Bosch: Justi, im Jahrbuch d. preußischen Kunstsammlungen 1893. — Über die Anfänge der Genremalerei: Riehl, Geschichte des Sittenbildes, Stuttgart 1885. — Über Pieter Brueghel: Hymans, Gazette des Beaux-Arts 1890. E. Michel, Paris 1892. Charles Bernard, Brüssel 1906. René van Bastelaer und Georges de Loo, Brüssel 1907.

tonische Formenschatz einer einfachen Großzügigkeit weichen. Entweder von neutralem Ton, oder von einem aufgespannten Teppich, oder von einem nur dekorativ angedeuteten Innenraum heben die Figuren sich ab.

Nachfolger des Quentin Massys, Bildnis eines jungen Mannes. Berlin.

Quentin Massys, Bildnis eines Mannes. Frankfurt a. M.

Barend van Orley, Bildnis des Jehan Carondelet. München.

Nachfolger des Jan Gossaert, Die Goldwägerin. Berlin.

Quentin Massys, der der kirchlichen Malerei die entscheidende Wendung gab, ist auch als Bildnismaler an erster Stelle zu nennen. Seine Bildnisse von Geistlichen, Staatsmännern, Gelehrten und jungen Aristokraten, wie sie in der Liechtensteingalerie in Wien, der Sammlung Duchâtel in Paris, in Frankfurt, Berlin und München vorkommen,

sind die ersten im würdevollen Stil der Renaissance gehaltenen Werke, die im Norden entstanden. Er malte in der Hauptsache Männer. Doch auch die niederländischen Damen des Cinquecento fanden feine Interpreten. Liegt ein Zusammenhang mit Leonardo da Vinci vor? Bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts, bei Jan van Eyck, Roger und

Meister der weiblichen Halbfiguren, Spinettspielerin. Posen.

Meister der weiblichen Halbfiguren, Bildnis einer Dame. London, Nationalgalerie.

Memling, hatte das Damenporträt nur eine sehr nebensächliche Rolle gespielt. Wenn die Frauenfiguren des Hugo van der Goes nicht wären, würde man glauben, eigentlich schöne Damen habe es in den Niederlanden des Quattrocento nicht gegeben. Jetzt beginnen die Künstler Sinn zu bekommen für den Charme des Weibes. Unzählige Magdalenenfiguren sind gerade damals gemalt worden. Das Thema reizte, weil es Gelegenheit gab, ein hübsches junges Mädchen zu zeigen in aparter Toilette mit feinem Gesichtchen und welliger Coiffure. Und dieser Magdalenentypus kehrt auch in den Bildnissen wieder, die man dem Mabuse und van Orley, dem Meister des Todes der Maria und Jan van Scorel zuschreibt. Bei Scorel namentlich ist der Zusammenhang mit der Leonardo-Schule fühlbar. Jedenfalls sind die eleganten Wesen, die

Meister der weiblichen Halbfiguren, Das Konzert. Wien, Galerie Harrach.

auf seinen Bildern erscheinen, den jungen Frauen Melzis und del Sartos weit ähnlicher als den verkniffenen frommen Damen, die vorher in den Niederlanden gemalt wurden. Den Zauber eines gesenkten Blicks, den Charme einer perlengeschmückten Coiffure und einer widerspenstigen am Backen sich herabringelnden Locke weiß er sehr pikant mit ganz leonardesker Grazie zu geben. Fast noch bestrickender wirkt der liebenswürdige Unbekannte, den man den *Meister der weiblichen Halbfiguren* nennt. Er hat viel Ähnlichkeit mit Scorel, nur ist er noch stiller, noch zaghafter: der Luini des Nordens, ein milder Träumer, der nur ganz leise minnigliche Worte sagt. Mit zärtlicher Verliebtheit zeichnet er die harmonischen Linien nackter Schultern, das sammetne Kleid, das den jungen Körper umschmiegt. Mit Kennerschaft ordnet er den Schleier, die Puffärmel, das Kollier. Mag er die Damen darstellen, wie sie am Spinett musizieren, in einem Bilderbuch blättern oder einen Deckelpokal halten — es liegt etwas Jung-Harmloses und zugleich Tränenschimmerndes in seiner aparten Kunst. Man gewinnt sie lieb, diese sanften, stillen Wesen mit ihren zaghaften Bewegungen, ihren lilienweißen Händen und reinen Stirnen, über die sich so keusch die schlicht gescheitelten braunen Haare legen. Alles, was die Butzenscheibenromantik von den Goldschmieds- und Bürgermeisterstöchterlein der nordischen Renaissance erzählt hat, läßt sich aus den Werken herauslesen.

Meister der weiblichen Halbfiguren, Lady Jane Grey. Althorp House-Northampton.

Der Weg, der im weiteren Verlauf des Cinquecento zurückgelegt wurde, war dann der nämliche, der in Italien von Leonardo zu Bronzino führte. Das heißt, man lenkte mehr in die Bahnen des Hofstils ein. *Joost van Cleef* und *Nicolas Neufchâtel, Frans Pourbus* und *Antonis*

Pourbus, Maria de' Medici. Madrid, Prado.

Mor, die zum Teil im Ausland — in Bayern, Frankreich und Spanien — lebten, haben in diesem Sinn die vielen ihnen zugehenden Aufträge vornehm und gut erledigt. Ruhige Würde der Auffassung eint sich in ihren Werken mit gesund kraftvollem Realismus.

Doch wenn man so einerseits feststellt, in welcher Hinsicht die niederländische Malerei des Cinquecento mit der italienischen parallel ging, muß man auch andererseits betonen, daß sie in sehr wichtigen Dingen sich von der italienischen trennt. Da ist die Landschaft. Die

Flämische Schule, Die Legende des hl. Gilles.
London, Nationalgalerie.

italienischen Klassiker ließen sie nur noch als dekorative Kulisse gelten. In den Niederlanden blieb eine Richtung, die auf das Intime ging, immer lebendig. Und da diese Neigung mit den Tendenzen der großen Kunst nicht zu vereinen war, kam der Moment, wo die Landschaftsmalerei sich überhaupt als selbständige Gattung von der religiösen Kunst loslöste. Naturgemäß konnte, nachdem die Malerei ein ganzes Jahrtausend lang streng religiös gewesen, sich ein solcher Bruch nicht über Nacht vollziehen. Die erste Etappe auf dem Wege der Emanzipation war also die, daß man ein Kompromiß versuchte, indem man die Bibel nach Themen durchstöberte, die es ermöglichten, das Hauptgewicht auf die Landschaft zu legen. Mit besonderer Vorliebe wurde

die Legende von Ägidius behandelt. Der lebte im 7. Jahrhundert in einem Walde bei Nîmes. Eine Hirschkuh versorgte ihn mit Milch. Flavius, der Gotenkönig, schoß auf sie, und sie eilte verwundet der Hütte des Einsiedlers zu, der dann den Heiden bekehrte. Das gab Gelegenheit, ein Jagd- und Waldbild zu malen. Oder man stellte Franziskus dar, dem in einer Berglandschaft der Seraph erscheint, Benedikt, der in einer Waldlichtung ein déjeuner sur l'herbe veranstaltet. Viele dieser Bilder lassen sich bestimmten Meistern nicht zuweisen. Doch in der Hauptsache hat man wohl Hendrik Bles und Joachim de Patinir als die Pioniere der modernen Landschaftsmalerei zu nennen. Beide verbrachten ihre Jugend an den malerischen Ufern der Maas, wo bewaldete Berge mit grünen Wiesen und welligen Tälern wechseln. Hier

Hendrik met de Bles, Landschaft mit dem barmherzigen Samariter. Wien.

empfingen sie für ihre Kunst die entscheidenden Eindrücke. Zwar den großen Schritt, ausschließlich Landschafter zu sein, konnten auch sie noch nicht tun. Aber man fühlt doch, daß, obwohl sie Biblisches malten, der landschaftliche Gesichtspunkt die Wahl der Stoffe bestimmte.

Namentlich *Hendrik met de Bles* ist ein interessanter Maler. Da er lange in Italien lebte, berichtete er in seinen Werken gern von den architektonischen Wundern des Südens. In einem Bologneser Bild „Esther vor Ahasver" sieht man festliche Hallen, die mit Girlanden und Putten überreich geziert sind. Doch während er diese Freude am ornamentalen Formenschatz der Renaissance mit vielen anderen teilt, ging er als Landschafter seine eignen Wege. In verschiedenen Sammlungen, sowohl in den Uffizien wie in Antwerpen, kommen Bilder von ihm vor, die in interessanter Weise zeigen, wie damals die Landschaftsmalerei vom Bann des Religiösen sich frei machte. Man sieht da eine Holzhackerei, wo Balken behauen werden, eine Schmiede, wo Männer am Amboß stehen, sieht Leute mit Straßenkehren und Schuttfahren

beschäftigt. Durch diese Szenerie führt ein Bauer einen Esel, auf dem eine Frau mit einem Kinde sitzt. Nur diese ganz nebensächliche Gruppe deutet den biblischen Gegenstand des Bildes, die Flucht nach Ägypten an.

Patinir, den Dürer schon „den guten Landschaftsmaler" nannte, arbeitete im nämlichen Sinn. Christus am Ölberg, der heilige Hubertus, der vor dem wunderbaren Hirsch ins Knie sinkt, die Vision des Johannes auf Patmos und die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mußten ihm den Vorwand zur Schilderung reicher Waldszenerien geben. Ja, nach dem Bilde der Sammlung Kaufmann in Berlin wäre er überhaupt der erste gewesen, der den Zusammenhang mit der Bibel löste.

Joachim de Patinir, Ruhe auf der Flucht. Berlin.

Eine weitere, nicht unwichtige Anregung wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch *Gillis van Coninxloo* gegeben. Bei Bles und Patinir war die Landschaft im Sinne des Quattrocento noch so behandelt, als ob der Betrachter am Fuß eines Berges stehe. Sie vertieft sich nicht, sondern wächst steil in die Höhe. Gillis van Coninxloo als erster suchte Fernsichten zu geben und wurde dabei auf die Beobachtung der Luftperspektive gelenkt. Während bei Patinir und Bles alles die gleichen festumrissenen Formen und scharf prononcierten Farben hat, bemüht sich Gillis, das Zurückgehen der Pläne dadurch anzudeuten, daß er das Verschwimmen der Umrisse, die Abtönung, die die Farben in größerer Entfernung erleiden, zeichnerisch und koloristisch ausdrückt. Im Vordergrund glänzt alles in scharfen braunen, grünen und blauen Farben. Im zweiten Plan ist das Laubwerk nicht Blatt für Blatt, sondern büschelartig gezeichnet. Das

Dunkelgrün geht in helleres Blaugrün, die Farbe der Baumstämme von Braun ins Grünliche über. Weiter hinten werden die Farben noch heller und fahler. Stolz auf diese „Entdeckung der drei Pläne" ist Coninxloo zwar ins Extrem gegangen, indem er die Unterschiede derart akzentuierte, als ob braune, grüne und graue Grenzpfähle die Natur in gesonderte Abteilungen zerlegten. Immerhin hat er das Verdienst, als erster Nordländer darauf hingewiesen zu haben, welche Einwirkung Luft und Licht auf die Erscheinung der Dinge hat. Der Boden für die Landschafter des 17. Jahrhunderts war bereitet.

Joachim de Patinir, Bekehrung des hl. Hubertus. Berlin. Sammlung Wesendonck.

Außer von diesen Landschaftern muß man von einem Phantasten reden. Denn auch die grotesken Werke des Holländers *Hieronymus Bosch* haben kein Seitenstück in der Kunst des Südens. Maß, Adel, Klarheit — das ist der Charakter der italienischen Klassik. Und selbst bei einem Überblick über die ältere italienische Kunst bemerkt man, daß das monströs Phantastische nur selten zu Worte kam. Gewiß, man kann erinnern an die Riesenfrösche, die in den ältesten Darstellungen des Jüngsten Gerichts die armen Sünder verspeisen, an die Wölfe mit Fledermausflügeln, die im Trionfo della morte die Gestorbenen wegschleppen, kann erinnern an die Dämonenaustreibungen, die bei Giotto und Spinello Aretino Franziskus und Benedikt vornehmen, an die

Drachen, die in den Perseus- und Georgsbildern des Piero di Cosimo und Carpaccio vorkommen, an die wilden Teufel, die auf einem Bild des Paduaners Parentino auf den heiligen Antonius dreinschlagen. Immerhin, das ist wenig gegenüber dem ausgeprägten Hang zum Monströsen, der durch die nordische Kunst immer gegangen ist. Man muß da schon hinweisen auf das Mittelalter, auf die fratzenhaften Sandsteinwesen,

Hieronymus Bosch, Ein phantastisches Bankett.

Hieronymus Bosch, Versuchung des hl. Antonius. Wien.

die auf den Pilastern und Plattformen der gotischen Kathedralen hockten. Man muß hinweisen auf die Graphik des deutschen Quattrocento, auf die Holzschnitte der Ars moriendi und Schongauers Kupferstiche. „Zuweilen kämpft meine Imagination und ruht nicht. Äußerst seltsame Gestalten möchte ich hinmalen, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten: Insekten und Gewürm, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit

Menschen aufdrücken wollte, so daß sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äußerten.“ So sagt der alte Maler in Tiecks Sternbald, und an diese Worte wird man vor den Werken des Hieronymus Bosch gemahnt. Indem er Affen und Fledermäuse, Fische und Hunde zu monströsen Mischbildungen zusammensetzte, gab er seinen Werken ihre possierliche und zugleich gruselige Note. Da ist etwa im Pradomuseum das Triptychon, das er Adam und Eva widmet. Seltsame Tiere, Dohlen, Fischreiher, Schildkröten und Papageien mit

Hieronymus Bosch, Versuchung des hl. Antonius.
Madrid, Prado.

Nilpferdkopf treiben sich im Paradiese herum. Der Brunnen des Lebens, der in der Mitte aufwächst, hat die Form eines Riesenkrebses. Heuschrecken, Schmeißfliegen und Mistkäfer, die die Form kleiner Teufelchen annehmen, flattern bei der Vertreibung durch die Luft. In einem anderen Bild des nämlichen Museums beschäftigt er sich mit den Schrecken der Hölle. Ein Engel zeigt einem nackten Menschen alle möglichen Marterszenen, die von Affen mit Fledermausflügeln, von Vögeln mit Hundeköpfen an armen Sündern verübt werden. Auch die dämonischen Anfechtungen der Eremiten gaben ihm zu solchen

Bildern Gelegenheit. Der heilige Antonius hauste nach der Legende in einem heidnischen Grabmal. „Da öffneten sich die Wände und Dämonen erschienen als Schlangen, Löwen, Stiere, Wölfe, Skorpione, Pardel und Bären, alle brüllend und drohend.“ Diese Szene wurde von Bosch sehr oft behandelt. Auf dem Triptychon des Pradomuseums sitzt Antonius mit seinem Schwein in einer Landschaft vor seiner Strohhütte. Angstvoll starrt er vor sich hin, denn die verrücktesten Tiere nahen: ein Affe mit einer Nachtmütze, ein Schwein mit einem Damenmantel. Aus Töpfen und Schilden kriecht das verschiedenste Gewürm hervor. Auf dem linken Flügelbild geht es noch toller zu. Nackte Weiblein sind unter seinen Tisch gekrochen. Aus einem Zelt lugt eine andere verführerische Teufelin hervor. In der Luft sieht man auf einem großen Tisch Hexen nach dem Blocksberg fahren. In Kindergehstühlen schreiten bucklige Kobolde daher. Das rechte Flügelbild zeigt ihn dann, wie er ohnmächtig von seinen Freunden hinweggetragen wird, während die Teufel, greuliche Fische, Frösche und Vögel das Weite suchen. In einem Wiener Bild ist die Szene in der Weise variiert, daß Antonius vor einer brennenden Stadt sich niedergelassen hat. Ein Tierskelett spielt die Harfe. Ein Reiher lugt aus einem Schild hervor. Eine Glocke schwingt sich von selber in der Luft. Ein König mit Schweinskopf und Bockshörnern kommt gravitätisch einherstolziert. Gewiß, diese Phantastik ist billig. Man wird weniger an das, was man heute Phantastik nennt, als an den rappelköpfischen Humor des Geiler von Kaisersberg und Thomas Murner gemahnt. Ja, in gewissem Sinn kann man Bosch überhaupt nicht als Künstler zählen,

Hieronymus Bosch, Die Schöpfung.
Madrid, Prado.

denn seine Stärke lag lediglich im Erfinden, nicht im formalen Gestalten. Während die anderen von damals sich um festumrissene Kompositionen bemühten, herrscht bei Bosch ein wirres Durcheinander chaotischer Einzelheiten. Gleichwohl versteht man, daß er Leuten, die Neigung zum Ablesen von Bildern hatten, sehr zusagte. Der grüblerische Philipp II. von Spanien hat mit Vorliebe Werke von Bosch gesammelt. Und jedenfalls ist er gerade in seinen grotesken Zügen ein Meister, den man im Bilde der spezifisch nordischen Kunst ungern vermissen möchte.

Hieronymus Bosch, Der Sturz der Verdammten. Brüssel.

Daß das Genre auch im 16. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte, ist ebenfalls ein Punkt, wodurch sich die niederländische Malerei von der italienischen unterscheidet. Die italienische Klassik kennt keine Sittenbilder. In einer Epoche, die nur für das Edle, zeitlos Majestätische schwärmte, wurde die Darstellung von Szenen aus dem Alltagsleben als banal empfunden. In den Niederlanden dagegen, wo einst schon Jan van Eyck seine Genrebilder malte, blieb die Lust an solchen Dingen stets wach. Und gerade weil die im Talar einhergehende religiöse Malerei genrehafte Beigaben nicht mehr gestattete, reizte es um so mehr, Szenen aus dem Alltagsleben zum Gegenstand selbständiger Gemälde zu machen.

Die Namen Lucas van Leyden und Quentin Massys sind hier nochmals zu nennen. Lucas van Leyden, der in seinen späteren Bildern die Instrumente der Hochrenaissance so meisterhaft spielte, erscheint in seinen Kupferstichen, in denen er Zahnärzte, Chirurgen, Vagabunden

Lucas van Leyden, Die Schachpartie. Berlin.

Lucas van Leyden, Die Bettlerfamilie.
Kupferstich.

Marinus van Roymerswaele, Die Bankiers.
London, Nationalgalerie.

Quentin Massys, Der Goldwäger.
Paris, Louvre.

und dergleichen darstellte, als der Vorgänger von Ostade. Und sein Bild mit der „Schachpartie", das in der Berliner Galerie bewahrt wird, ist eine der frühesten, rein genrehaften Darstellungen, die die Geschichte der Malerei verzeichnet. Bei Quentin Massys sieht man, daß auch das Sittenbild, gleich der Landschaft, zunächst noch einen Zusammenhang mit der Bibel wahrte. Die Themen werden in der Weise gewählt, daß man entweder bei biblischen Themen anknüpft und sie ins Weltliche überleitet, oder daß man weltlichen Darstellungen noch einen biblischen Zettel aufklebt. Es ist oben von jenem Bilde des Petrus Cristus die Rede gewesen, das den heiligen

Marinus van Roymerswaele, Geldwechsler. München.

Eligius, den Patron der Goldschmiede, darstellt, zu dem ein Brautpaar gekommen ist, um seine Eheringe zu kaufen. Als Quentin Massys 1518 den „Goldschmied und seine Frau" malte, den man heute im Louvre sieht, ließ er zwar den Heiligenschein weg und transponierte ins Profane, was der ältere Meister noch unter religiöser Etikette gesagt hatte, aber ein gewisser Anklang an den alten Ideenkreis ist noch immer da. Die Frau des Goldwägers hält, obwohl ihr Blick am Golde hängt, in der Hand ein zierliches, mit Miniaturen geschmücktes Gebetbuch. Die folgenden — Jan Massys und *Marinus van Roymerswaele* — vertauschten dann das Gebetbuch mit dem Rechnungsbuch. Aus dem Goldwägerehepaar wurden Kaufleute, Geizhälse, Wucherer. Aber auch da ist noch ein biblischer Inhalt angenommen. Wenigstens sind dem Wiener Bild die Worte aus dem Gleichnis vom Herrn und dem ungerechten Haushalter beigesetzt. Und namentlich: die Werke sind nicht selbständig, sondern bilden das Gegenstück zu den ebenso häufigen Darstellungen des Hieronymus. Der Freude am Irdischen, die in den Geldwechslerbildern geschildert ist, wird in den Hieronymusbildern die Moral: Alles ist eitel, gegenübergestellt. Neben den Werken, die den Menschen inmitten seines Reichtums darstellen, stehen andere, die ihn an die vanitas vanitatum mahnen. Dort gleißende Dinge, hier Dinge der Vergänglichkeit, Bücher, in denen die Seite aufgeschlagen ist, die das Jüngste Gericht zeigt, Totenköpfe, Kruzifixe, Sanduhren und Lichter mit fast niedergebrannten Kerzen. Erst allmählich traten die Hieronymusbilder zurück und der biblische Grundgedanke der Kaufmannsbilder ward

Jan van Hemessen, Der verlorene Sohn. Brüssel.

Jan Mostaert, Zwei Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt. Flügel eines Triptychons. Brüssel.

vergessen. Pfandleiher und Advokaten, von Zetteln und Akten umgeben, sitzen in ihrem Bureau und heimsen von ihren Klienten Geld und Naturalien ein. Breit ausgemalte Sittenbilder treten an die Stelle der ursprünglichen Allegorien. Das Genrebild hat sich seinen selbständigen Platz neben der Kirchenkunst erobert.

Die folgenden liefern für diesen Entwicklungsprozeß weitere Paradigmen. *Jan van Hemessen* führt in öffentliche Häuser, wo Männer mit schlampigen Weibern zechen, und salviert sein Gewissen, indem er als Moral die Unterschrift „Der verlorene Sohn" hinzufügt. *Cornelis Massys,* ein jüngerer Sohn Quentins, erzählt Schwänke, wie sie in unserer Zeit Schroedter und Hasenclever malten: von einem Fuhrmann etwa, der Weiber auf seinen Wagen hat steigen lassen und, während er der einen den Hof macht, von der anderen bestohlen wird.

Pieter Aertsen, Die Köchin. Brüssel.

Auch die Freude am Stilleben sprach bei solchen Bildern ein entscheidendes Wort mit. Gerade weil die Kirchenmalerei des 16. Jahrhunderts aus ihren Werken alle Stillebenelemente ausschloß, mußte frühzeitig ein Rückschlag folgen. Denn es gab auch Maler, denen dieses bunte Beiwerk weit mehr Spaß machte als die Anekdote der Bibel. Ein Brüsseler Bild aus der Legende des heiligen Benedikt ist beispielsweise nur ein Küchenstück mit religiöser Staffage. Man sieht einen Kamin, Kessel, Roste, Bratpfannen und Tiegel. *Pieter Aertsen* hat dann das Verdienst, das Stilleben ganz aus diesem Rahmen gelöst zu haben. Früchte malt er, Gemüse und Vögel, Fische und Wildbret; ganze Küchen mit blanken Messingmörsern und gelbglänzendem Kupfergeschirr, mit Tellern und Biergläsern, Kannen und Strohkörben. Und in diese Szenerie setzt er die dazugehörigen Figuren: Hökerinnen, Köchinnen, Küchenbuben. Keine Episode wird erzählt. Seine Bilder sind Riesen-

stilleben mit Menschenstaffage, ohne Humor und witzige Pointen in schlichter Sachlichkeit und kräftiger Farbe gegeben. In diesem Sinne — weil er den Nachdruck nicht auf die Anekdote, sondern auf das Malerische legte — bezeichnet er eine wichtige Stufe in der Geschichte des Sittenbildes, verhält sich zu seinen Vorgängern ebenso, wie in neuerer Zeit Ribot oder Leibl zu den Novellisten Knaus und Vautier. Die „bottegones", wie sie später in Spanien Velazquez malte, sind von Aertsen schon vorgeahnt.

Pieter Aertsen, Ein Bauernfest. Wien.

Ähnliche Küchen- und Marktstücke gibt es von seinem Schüler *Joachim Bueckelaer*. Namentlich das lustige Treiben auf dem Amsterdamer Fischmarkt zog ihn an: Hökerinnen, Mägde und Bauern, wie sie feilschend zwischen Äpfelkörben, Fleischerauslagen und Gemüsewagen stehen. Und wenn er einem solchen Bilde etwa den Titel „Die Ausstellung Christi" gab, so zeigt das nur, einen wie komischen Bund die Lust am Malerischen oft mit dem überkommenen Ideenkreis schloß.

Der große *Pieter Brueghel* zog dann diese Fäden in seiner Hand zusammen, hat im Lapidarstil die Chronik seiner Zeit geschrieben. Wie alle Niederländer des späteren 16. Jahrhunderts hatte er die Reise nach Italien gemacht. Aber nicht die edlen Linien Raffaels zogen ihn

Joachim Bueckelaer, Ausstellung Christi. Nürnberg.

an. In der Natur, unter den Menschen trieb er sich umher. Überall macht er Halt, wo ein landschaftliches Motiv ihn reizt, zeichnet die Felsen der Alpen mit derselben Einfachheit wie den Hafen von Messina, freut sich am bunten Treiben des italienischen Volkes. Und in die Heimat zurückgekehrt, findet er im Alltagsleben des Nordens ebenso Malerisches, wie er im Süden gesehen hatte. Namentlich Zeichnungen von ihm muten seltsam modern an. Die allereinfachsten Dinge stellen sie dar: einen Bauer, der auf dem Weg zum Markt auf einem Baumstumpf ausruht; Gäule, die einen schweren Karren über staubige Landstraßen ziehen; einen Holzhacker, der müde, mit der Axt unter dem Arm, nach Hause geht. Auch Studienköpfe gibt es: Bauern mit

Pieter Brueghel, Bethlehemitischer Kindermord. Wien.

stumpfsinnig verschlagenem Ausdruck, die in ihrem unbefangen großen Realismus statt vor 300 Jahren heute gemalt sein könnten.

In den Bildern freilich war solche Einfachheit nicht immer möglich. Da konnte es nicht abgehen ohne großen Apparat. Zunächst muß also die Bibel die Stoffe liefern. Er malt ein flämisches Dorf zur Winterszeit, wo eine Marodierungsszene sich abspielt. Eine Reiterschwadron ist angelangt. Das Gros hält noch geschlossen auf dem Marktplatz. Die Leute der Avantgarde sind abgesessen, haben ihre Pferde angebunden und beginnen die Häuser abzusuchen, indem sie mit großen Mauerbrechern die verrammelten Türen sprengen. Vorn mit seinem Adjutanten hält der Rittmeister, den der Dorfschulze kniend um Mitleid anfleht. Denn die Kavalleristen haben den Befehl, den Bethlehemitischen Kindermord vorzunehmen. Oder ein bunter Menschenschwarm zu Fuß, zu Wagen, zu Pferd wälzt sich über die Land-

straße einem Berge zu, wo ein Galgen errichtet ist. Handwerker und Krämer, Geistliche und Soldaten, Weiber und Kinder, die ganze Stadt ist auf den Beinen, denn eine Hinrichtung gibt es nicht jeden Tag zu sehen. Wie dieses Bild die Kreuzigung Christi, soll ein anderes mit einem Steueramt und flämischen Kleinbürgern, die ihre Steuern zahlen, die Szene darstellen, wie Joseph und Maria zur Schätzung nach Nazareth kommen. Oder man glaubt, ein ganz modernes Arbeiterbild zu sehen. Aus einer flachen Landschaft erhebt sich das Ungetüm eines Turmes, der die Vision des Eiffelturmes vorausnimmt. Vorn sind Steinarbeiter tätig, riesige Blöcke zu behauen. Auf Flößen werden gewaltige Baumstämme herbeigefahren. Oben blickt man in einen Wald von Maschinen und Pumpen, von Hebeln, Rollen und Schrauben. Man wird an Dinge erinnert, die man heute in den großen Industriestädten Belgiens, in

Pieter Brueghel, Die Blinden. Neapel, Museo Nazionale.

Mons oder Lüttich sieht. Doch selbstverständlich ist die Etikette eine biblische. Der Bau des babylonischen Turmes soll dargestellt sein.

Wieder anderen Bildern gibt er eine allegorische Maske, malt einen Sonntagsvormittagsgottesdienst und schreibt darunter „Der Glaube", oder eine Gruppe armer Leute, die aus vollen Backen kauen, und schreibt darunter „Die Wohltätigkeit", oder eine Gerichtssitzung mit Advokat, Richter und Publikum, dazu die Unterschrift „Die Gerechtigkeit". Oder er erweitert, wie später Hogarth, seine Bilder didaktisch, führt ganze „Lebensläufe auf schiefer Ebene" vor. Der Alchimist, der alles in seine Erfindungen steckt, endet mit Frau und Kindern im Armenhaus. Der Quacksalber, der die Leute betrügt, kommt in den Kerker. Den Blinden, die auf dem Bilde des Neapeler Museums sich durch die Landschaft tasten, liegt der Bibelspruch zugrunde: „Wenn ein Blinder den andern führt, fallen beide in die Grube."

Sieht er ausnahmsweise von biblischen und allegorischen Titeln ab, so muß die massenhafte Anhäufung komischer Züge für den fehlenden gegenständlichen Inhalt entschädigen. Kirchweihfeste mit zahl-

Pieter Brueghel, Der Apfeldieb. Wien.

losen Figuren, Eisvergnügungen und ähnliche Dinge, die sich ausführlich erzählen ließen, bilden den Inhalt der Werke. Sein Wiener Bild „Der Kampf des Faschings mit dem Fasten“ ist sein Traktat über allen Blödsinn, der sich zur Karnevalszeit ersinnen läßt; seine Bauernhochzeit ein Traktat über Völlerei. Bei den Eisvergnügungen werden alle lächerlichen Episoden aufgezählt, die beim Schlittschuhlaufen vorkommen können. Oder er steigert die groteske Wirkung dadurch, daß er aus den Bauern wahre Bestien von Scheußlichkeit macht.

Brueghel ist darin ein echter Sohn des 16. Jahrhunderts. Gerade weil nach den ästhetischen Anschauungen der Epoche nur das Edle kunstfähig war, begnügte er sich mit der schlichten Wiedergabe der Wirklichkeit nicht, sondern glaubte sie parodierend verzerren zu müssen, um sie in einen grotesken Gegensatz zum Edlen zu stellen. Auf dieser karikaturistischen Basis aber hat er sich zum Monumentalen erhoben. So gleichgültig uns heute die Anekdoten seiner Bilder sind, so sehr bewundert man die bildnerische Wucht, die den Gedanken formte. Man möchte geradezu sagen: Was Michelangelo auf dem Gebiete des Erhabenen bedeutet, das bedeutet auf dem Gebiete des Vulgären Brueghel. Er ist ein Meister des großen Stils. Mit Michelangelo teilt er die Fähigkeit, über alles Gleichgültige hinwegzusehen, nur den großen Zug der Linie, die plastische Geschlossenheit der Form zu geben. Mit Hogarth und Daumier teilt er die Fähigkeit, jede Pose und Grimasse derart

Pieter Brueghel, Bauernhochzeit. Wien.

auf ihre Grundnote zurückzuführen, daß man, während man Momentaufnahmen zu betrachten scheint, gleichzeitig in die formbildende Werkstatt aller Kunst, in den tiefsten Schacht des Ewigmenschlichen blickt. Und mit diesem Monumentalstil der Zeichnung verbindet sich eine Malerei, die den Vergleich mit dem Besten verträgt, was alte und neue Kunst geschaffen. Bald wirkt er großzügig dekorativ, fast im Sinne des Freskostils, durch die Einfachheit der in mächtigen Flächen nebeneinandergesetzten Farben. Bald hat er die Feinheiten des modernen Impressionismus, wenn er etwa in dem Wiener Bild mit dem Apfeldieb alle Nuancen von Grün zusammenstimmt oder in seinen Winterlandschaften braune Pfützen und schneebedeckte Häuser malt. Man betrachte daraufhin etwa den Bethlehemitischen Kindermord: diese kahlen, frosterstarrten Bäume, dieser trübe Winterhimmel mit den krächzenden Raben — das ist jene weißbraune schmutzige Novemberstimmung, wie sie erst in unseren Tagen wieder Courbet und die Dänen malten. Es hat Berechtigung, wenn eine belgische Malergruppe von heute, Eugène Laermans besonders, wieder nach Anknüpfungspunkten bei Brueghel sucht. Denn es sind tatsächlich in seiner Kunst Ewigkeitswerte enthalten. Während man zum Verständnis der meisten alten Meister nur auf historischem Wege kommt, gehört Brueghel zu den wenigen ganz Großen, die zu den Menschen aller Epochen reden.

Pieter Brueghel, Dorfkirchweih. Wien.

Die Kölner.

Kölner Meister, Christi Geburt. Utrecht.

Die Schwierigkeit für den Historiker, der vor einem fast uferlosen Thema steht, liegt hauptsächlich in der Einteilung des Stoffes. Nach Zeiten oder nach Ländern — das ist die Frage. Legt man den chronologischen Gesichtspunkt zugrunde, so kann man, da der Schauplatz immer wechselt, vom Kunstschaffen der einzelnen Länder kein zusammenhängendes Bild entwerfen. Legt man den nationalen zugrunde, so ergibt sich der Nachteil, daß man, nachdem man das Kunstschaffen eines Landes geschildert hat, wieder bei einem andern Land fast von vorne beginnen muß.

Es liegt nun nicht in der Absicht dieses Buches, die Geschichte der deutschen Malerei seit ihrem Urbeginn vorzutragen. Von der Miniaturmalerei des Mittelalters und von der Glasmalerei der Gotik braucht nicht die Rede zu sein. Aber selbst ein Buch, das sich auf die Erzeugnisse der Tafelmalerei beschränkt, muß sehr weit zurückgreifen. Es hat den Ausgangspunkt zu nehmen von Werken, die etwa parallel mit

Scheibler, Die anonymen Werke der altkölnischen Malerschule, Bonn 1880. E. Firmenich-Richartz, in der Zeitschrift f. christliche Kunst passim. — Über Bruyn: Firmenich-Richartz, Leipzig 1891.

den Bildern Cimabues gehen. In diesen frühesten italienischen Tafelbildern klang der Stil der Musivkunst aus. Und wenn in Deutschland die Tradition der Musivkunst fehlte, so gab die Tradition der Glasmalerei den Werken doch einen ganz ähnlichen Charakter. Namentlich das Soester Antependium in Berlin, das Christus vor Kaiphas, die Kreuzigung und die Marien am Grabe darstellt, ist für diese Stilphase bezeichnend. Die mächtigen heraldischen Linien, die starren Falten der Gewänder, die auf jede Ausbildung der Lokalität verzichtende Anordnung — alles zeigt den Einfluß eines Stils, der die Malerei nur als architektonisches Element, als lineare Flächendekoration gelten ließ. Mit dem starr heraldischen Stil der Zeichnung verbindet sich die starre Feierlichkeit der Anordnung. Sowohl in den westfälischen Werken wie in denen des *Theoderich von Prag* sieht man Gestalten von finsterer Majestät und ernster Erhabenheit. Die Madonna, selbst wenn sie dem Kinde die Brust reicht, trägt die Krone. Fürstliche Heilige, nach den Regeln des byzantinischen Hofzeremoniells geordnet, knieen zu ihren Füßen.

Rheinischer Maler um 1400, Maria mit dem Kinde und Heiligen im Himmelsgarten. Frankfurt a. M. Historisches Museum.

Die kölnische Schule bekam dann im Laufe des 14. Jahrhunderts für Deutschland eine ähnliche Bedeutung, wie sie für Italien die Schule von Siena hatte. In Köln lebten damals die großen Mystiker Albertus Magnus, Meister Eckhart, Tauler von Straßburg und Suso, Apostel der gleichen Lehre, die in Italien Franziskus von Assisi verkündet hatte. In Suso namentlich fand der seraphische Heilige einen wahlverwandten Nachfolger. Das heißt: der Marienkult Susos ist von fast sinnlicher Liebesglut. Herzlieb nennt er die Madonna, bittet, daß sie seine Herrin werden möchte, weil sein junges, mildes Herz ohne Liebe nicht sein könne. Nach ihr sehnt

Schule von Soest, Antependium. Berlin.

Meister Wilhelm, Madonna mit der Erbsenblüte. Köln.

er sich nachts und grüßt sie morgens. In der Maienzeit, wenn die Burschen ihren Mädchen Lieder singen, bringt auch er der Gebenedeiten sein Lied dar. Körperlich glaubt er sie vor sich zu sehen, in langem weißen Gewand, einen Rosenkranz im goldblonden Haar; vernimmt Gesänge, als ob Äolsharfen klängen. Auch in die Malerei kam also diese minniglich lyrische, schwärmerische Note. War Maria bisher eine ernste, erhabene Königin, so erscheint sie jetzt als liebe Frouwe, hold und ätherisch. Das starr Erhabene macht dem Milden, empfindungsvoll Zarten Platz.

An einer ganzen Anzahl namenloser Bilder, die im Kölner Museum hängen, kann man diese Wandlung verfolgen. Und einen Markstein scheint dann die Tätigkeit des Meisters Wilhelm zu bezeichnen. Von *Wilhelm von Herle,* der 1358—1372 in Köln arbeitete, und von *Hermann Wynrich* aus Wesel, der nach dessen Tode die Werkstatt übernahm, scheinen die ersten Bilder herzurühren, in denen das Empfindungsleben jener von den Mystikern beherrschten Zeit ganz rein sich ausspricht.

Von den Tafeln des berühmten Clarenaltars sind die sechs mittleren, worin die Kindheit Jesu erzählt wird, besonders reizvoll. Alles ist hier aus dem Strengen, Großen ins Herzliche, Gefühlsselige übergeleitet. Wie in einem kindlichen Weihnachtsmärchen wird von dem lieben Jesulein gesprochen, das frierend in der Krippe liegt, im Kübel gebadet wird und von den fremden Königen Geschenke bekommt. Hiermit ist

Meister Wilhelm, Hl. Veronika. München.

angedeutet, worin überhaupt die Stärke des Meisters liegt. Kraftvolle Männlichkeit darf man bei den Kölnern ebensowenig wie bei den Sienesen suchen. Nur wenn es um kindliche Dinge, um milde Weiblichkeit sich handelt, ist ihre frauenhaft zarte Kunst am Platz. Maria ist etwa dargestellt, wie sie dem Kind eine Erbsenblüte bietet; Veronika, wie sie sinnend das Tuch betrachtet, in dem das Antlitz Jesu sich abprägte. Selbst bei den Kreuzigungen gibt es

Meister Wilhelm, Teil des Clarenaltars. Köln, Dom.

Zeitgenosse Meister Wilhelms in Westfalen, Kreuzigung. Köln.

kein Pathos. Christus hat wie schlummernd das Haupt geneigt. In wehmütige Gedanken versunken stehen die Freunde dabei. Den Unterschied der kölnischen Werke von den italienischen anzugeben ist schwer, denn die angestrebte Wirkung war hier und dort die gleiche. Man kann wohl lediglich sagen: in Italien, wo die Tradition der Musivkunst sehr mächtig war, hat sich mit dem Zug nach dem minniglich Weichen stets ein Streben nach dekorativer Großzügigkeit verbunden. Daher hielt man die Bilder in möglichst klar markierten, einfachen Linien. Die

gerade Nase, das geschlitzte Auge und die knochigen Finger Marias waren durch das Streben nach dekorativer Wirksamkeit ebenso bedingt wie die scharf prononcierten Falten der Gewänder. In Deutschland dagegen fühlte man sich durch die dekorative Tradition der Glasmalerei weniger gebunden. Also verzichtete man mehr auf den strengen Kontur. Weich ist das Mündchen der Maria, mehr stumpf geschwungen ihr Näschen, weniger knochig die Hand. Ein Ansatz zum Doppelkinn nimmt dem Gesicht seine Schärfe. Unter dem Schleier Marias sieht man das Haar sich ringeln. Kurz, man vermochte mehr ins Intime zu gehen, weil die Rücksicht auf das Monumentale weniger mitsprach.

Hermann Wynrich, Madonna mit der Erbsenblüte. Nürnberg.

Daraus erklärt sich auch, daß in den deutschen Bildern das Kleinleben der Landschaft mehr als in Italien zu Worte kommt. In Italien durfte die Umgebung nur die klare dekorative Arabeske der Figuren sein. In Deutschland dagegen, wo der dekorative Gedanke weniger in Frage kam, hatte man die Freiheit, mehr dem Einzelnen nachzugehen. Suso in seinen Hymnen hatte das Paradies als eine schöne Au beschrieben, wo Lilien und Rosen, Veilchen und Maiblumen duften, wo Stieglitze und Nachtigallen Tag und Nacht in herrlichen Weisen singen. Diese Paradiesstimmung suchte man auch den Bildern zu geben. Gewiß, von einem Abschildern der Natur waren die alten Kölner noch meilenweit fern. Weniger von einem landschaftlichen als von einem symbolischen Gesichtspunkt ließen sie sich leiten. Sie setzen Maria in einen geschlossenen Garten, weil von einem solchen Hortus conclusus im Hohenliede gesprochen wird. Oder sie setzen sie vor eine Hecke mit weißen Rosen, weil Weiß die Farbe der Unschuld ist. Doch wenn man in der deutschen Kunst nach spezifisch deutschen Zügen sucht, kann man immerhin sagen, daß in dieser Freude der Kölner an bunten Blümelein und zwitschernden Vögelein sich deutsches Empfinden ebenso liebenswürdig wie in den Frühlingsliedern unserer Minnesänger äußert. Auch die bald ritterliche, bald familiäre Haltung der Werke muß man hervorheben. Es ist nett, wenn rings um Maria zierliche Backfische wie in einem Damenkränzchen sitzen, nett, wenn schlanke Ritter sich hinzugesellen, um mit den Fräuleins sittige Unterhaltung zu pflegen. Es wird Zither gespielt, beim Betrachten einer Rose ge-

träumt, in hübsch gebundenen kleinen Büchern gelesen — eine himmlische Sphärenmusik, die kein Mißklang stört.

Stephan Lochner, Anbetung der hl. drei Könige. Köln, Dom.

Bei *Stephan Lochner,* der von 1422 bis 1451 das Kölner Kunstleben beherrschte, bemerkt man dann das schüchterne Eindringen weltlicher Elemente. Die Gestalten Meister Wilhelms waren von gebrechlicher Zartheit. Das runde Köpfchen saß auf steilabfallenden Schultern. Die Augen waren demütig gesenkt. Sie wagten noch nicht in die Welt zu blicken, wo ja doch alles nur Blendwerk der Hölle war. Die Gesinnung, die aus Lochners Werken spricht, ist eine andere. Seine Wesen schlagen die Augen auf. Sie machen die Entdeckung, daß dieses irdische Jammertal doch im Grunde recht schön ist. In behaglicher Breite stehen sie da. Voller, runder, gedrungener sind die Körper. Die Lehre des Christentums, daß das Erdenleben nur eine Durchgangsstation nach dem Jenseits, ein gesunder Körper nur ein Hindernis auf dem Wege zur Seligkeit sei, ist leise ins Wanken gekommen. Und weil sie sich wohlfühlen auf Erden, legen sie auch auf hübsche Kleider viel Wert. Sie sind eitel geworden. Die Damen tragen seidengefütterte

Stephan Lochner, Die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen und der hl. Gereon mit den Märtyrern der thebanischen Legion. Köln, Dom.

Mäntel und kostbare Schmucksachen, die Herren kokette Schauben und glitzernde Stahlrüstungen. Das berühmte Dombild, das die Anbetung der Könige unter Assistenz der kölnischen Schutzheiligen Ursula und Gereon darstellt, bietet das hauptsächlichste Paradigma. Die transzendentale Sehnsucht ist dem Sinn für weltliche Repräsentation gewichen.

Auch in den andern Werken Lochners findet man allerhand recht weltliche Dinge. Zwei Flügelbilder der Münchener Pinakothek zeigen Quirinus als eleganten Stutzer, der Stulpstiefel und über seiner Rüstung ein sehr modernes Mäntelchen trägt; Magdalena als üppiges

Stephan Lochner, Flügelbilder mit Heiligen. München.

Stephan Lochner, Flügelbilder mit Heiligen. München.

deutsches Mädchen mit blonden Zöpfen, die das volle Gesicht umrahmen, und einem weißen Schleier, den sie kokett über das Haar gelegt hat. Mit der Weltfreudigkeit ist auch die Farbenfreudigkeit der neuen Zeit verbunden. Als Lochner lebte, hatte ja van Eyck der nordischen Malerei schon ein neues Fundament gegeben. Und Lochner hat sich mit diesen maltechnischen Errungenschaften ziemlich vertraut gemacht. Es ist hübsch, wie er das Schillern der Engelfittiche, den glitzernden Glanz der Agraffen, Diademe und Kronen malt. Eine gewisse Renaissancegesinnung spricht sich auch darin aus, daß er manchem seiner Bilder die Stifter beifügt: zwergenhaft kleine Figürchen, deren Dasein aber immerhin den Ruhmeskult des Quattrocento zur Voraussetzung hat.

Wer unvorbereitet vor Lochners Bilder tritt, wird freilich nicht bei diesen Details verweilen. Er hört noch immer die Sphärenmusik, die so weihevoll aus den Werken Wilhelm von Herles klang. Denn im Grunde ist auch Lochner noch ein ganz mittelalterlicher Meister: gleich Wilhelm von Herle nur auf einem kleinen Gebiete groß. Da, wo es um Gewaltiges, um die Schrecken des Dies irae sich handelt, ist er hilflos wie ein Kind. Sein Jüngstes Gericht könnte ein guter Junge erdacht haben. Kleine Engelchen, viel zu lieb und kindlich, als daß sie Furcht einflößen, stoßen in Posaunen, deren Ton gewiß nicht die Welt erzittern macht. Links erhebt sich eine gotische Kirche, in die in sittsamem Gänsemarsch Männlein und Weiblein hineinspazieren.

Stephan Lochner, Jüngstes Gericht. Köln.

Alle sind schlank. Die aber, die zu Lebzeiten allzusehr den Freuden des Magens gehuldigt, sind nun ein willkommenes fettes Stück Fleisch für den Satan. Komische Höllenknechte mit Schweins- und Hundeköpfen führen sie einer rußgeschwärzten Stadt entgegen, aus der die Flammen lodern. Reizend und stimmungsvoll wirkt Lochner lediglich, wenn es um zarte Schwärmerei sich handelt. Wie fein ist seine Verkündigung, wo Maria wie lauschend die Hand emporhebt, um die leise geflüsterten Worte des Engels zu hören. Wie fein seine Madonna im erzbischöflichen Museum mit dem kleinen Hemdenmatz, der so täppisch seinen Finger erhebt, und den niedlichen Libellenengelchen, die hinter dem Brokatvorhang hervorlugen. Auch das alte Thema der Madonna im Rosenhag erhielt erst durch Lochner seine klassische Prägung. Da erhebt sich eine Laube, wo Lilien, weiße und blaßrote Rosen blühen. Maria trägt eine Agraffe, die ein Einhorn, das Symbol der Unschuld, ziert. Und sie wirkt tatsächlich wie ein Backfisch in der

Stephan Lochner, Madonna im Rosenhag. Köln.

Stephan Lochner, Madonna mit dem Veilchen. Köln, Erzbischöfliches Museum.

Meister der Lyversbergischen Passion, Gefangennahme Christi. Köln.

allerliebst schämigen Befangenheit, mit der sie das Baby hält. Vöglein singen. Engelchen musizieren auf Harfen, Orgeln und Geigen, haben die Händlein gefaltet, reichen dem Christkind Äpfel. Ringsum sproßt und grünt es, duftet und blüht es. Der letzte Klang aus jener Welt der reinen Harmonien, die Franziskus und Suso erschlossen hatten. Man versteht, daß die deutschen Romantiker vom Beginn des 19. Jahrhunderts

gerade in Lochner ihr angestauntes Ideal verehren.

Meister des Marienlebens, Heimsuchung. München.

Einige von den folgenden zeigen derbere, mehr naturalistische Züge. Ein Einfluß Roger van der Weydens, des Brüsseler Stadtmalers, scheint vorzuliegen, der 1451 bei seiner Rückkehr aus Italien in Köln sich aufhielt. Der *Meister der Lyversbergischen* Passion ist beispielsweise ohne den Brüsseler Dramatiker nicht denkbar. In handgreiflichem Realismus erzählt er seine Geschichten. Marterszenen, wenn rauhe Kriegsknechte sich in brutaler Peinigerwollust um den Heiland scharen, sind ihm die liebsten Themen. Ebenso bemüht sich der *Meister des Georg- und Hippolytaltars,* es dem Roger in wilder Leidenschaft gleichzutun. Hager eckige Figuren mit scharfen, fast karikierten Zügen schieben und drängen sich inmitten heller, in Rogers Art ausgeführter Landschaften.

Doch lange hielt der Zug zum Realismus nicht vor. Das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts war eine weiche, lyrisch gestimmte Zeit — die Zeit, als in Italien Perugino und Bellini ihre melancholisch

Meister des Marienlebens, Maria mit dem Kinde, weiblichen Heiligen und Stifterfamilie. Berlin.

Meister des Marienlebens, Kreuzigung. Köln.

sinnenden Madonnen schufen, in den Niederlanden Memling die mystische Empfindungsschwelgerei der vor-Eyckschen Tage erneuerte. Die Kölner hatten also keine Veranlassung, der großen weltlich realistischen Bewegung des Quattrocento sich noch nachträglich anzuschließen. Indem sie bei Lochner stehen blieben, lieferten sie das, was sich anderwärts aus bewußtem Archaisieren ergab. Milde Andachtsstimmung bleibt ziemlich unverändert über ihre Werke gebreitet. Goldgrund muß dazu beitragen, den altertümlichen Reiz zu steigern.

Da ist der *Meister des Marienlebens*. Der Bilderzyklus, wonach man ihn nennt, ist eine liebliche Idylle von delikatem, ganz archaischem Charakter. Zarte Mädchengestalten von empfindsamer Anmut heben

Meister der Glorifikation Mariä, Verherrlichung Mariä. Köln.

sich in schlanker gotischer Silhouette von Goldgrund ab. Auch seine anderen Werke sind von träumerischer Holdseligkeit: teils Madonnen im Rosenhag backfischhaft schüchtern, teils Darstellungen der Kreuzigung von jener still verhaltenen Trauer, die fürchtet, durch ein lautes Wort, durch eine jähe Gebärde die Heiligkeit der Stunde zu stören.

Der *Meister der Glorifikation Mariä* ist ein mehr prosaischer Herr. Er gibt die Typen Stephan Lochners, doch ohne dessen Liebreiz, malt visionäre Themen, doch mit bäuerischer Schwere. Der Himmel strahlt in goldenem Glanz, aber über Landschaften, die in trockener Sachlichkeit Szenerien des Rheintals, ganze Städteprospekte kopieren.

Desto zarter, fast wie ein kölnischer Perugino, wirkt der *Meister der heiligen Sippe*. Milde Lieblichkeit, sentimentale Weichheit ist seine durchgehende Note. Selbst wenn er zuweilen bewegte Stoffe,

wie die Kreuzigung oder das Martyrium des Sebastian, schildert, tritt er nicht aus dem Kreise sanfter elegischer Empfindungen heraus. Wie Perugino ist er nicht fähig, männliche Kraft zu malen. Gleich dem Umbrer vermeidet er jede dramatische Aktion. Alles wird unter seinen

Meister der hl. Sippe, Sippenaltar. Köln.

Meister der hl. Sippe, Der hl. Sebastian. Köln.

Händen ein Lächeln unter Tränen. Stiller Friede, weiche Müdigkeit ist auch über die Landschaft gebreitet.

Erst bei dem folgenden erklingen andere Töne. Man ist froh, daß man nicht immer nur so glatte, fromm gedrechselte Worte hört. Was ist dieser *Severinmeister* für ein rücksichtsloses, kühnes Talent! Von der akzentlosen Lieblichkeit, die sonst bei den kölnischen Meistern

herrscht, ist bei ihm nichts zu spüren. Die Figuren stehen bunt und steif wie Kartenkönige da. Doch mit der Eckigkeit der Primitiven verbindet er eine ganz moderne psychologische Schärfe, eine Intensität des Ausdrucks, wie sie kein anderer damals hatte. Schon seine Frauen

Meister von St. Severin, Anbetung der Könige. Köln.

sind anders. Statt beim Backfischhaften oder Hausbackenen stehen zu bleiben, stellt er das Weib dar, wie es geworden ist im Leben und durch das Leben, mit allen Unschönheiten in den abfallenden Formen, mit leidenden oder kampfgestählten Zügen. Und seine Männer erst, was sind das für knorrige Gestalten, diese Greise mit dem verwitterten Gesicht, diese Apostel mit den modernen Gelehrtenköpfen! Bei keinem anderen Künstler jener Zeit gibt es so durchgearbeitete Physiognomien, in denen so hämmernde Gedanken brüten. Den Schädel bildet er auffallend hoch, die Stirn wölbt sich kühn, wie man es bei Schachspielern findet. Die Augen sind eingesunken. Dunkle, ringförmige Schatten begrenzen sie, wie bei Leuten, die die Nacht hindurch geistig gearbeitet haben. Blaß sind die Lippen, wie in nervöser Abspannung tief herunterge-

Meister von St. Severin, Christus vor Pilatus. Köln.

zogen. Seltsame Bocksbärte verlängern manchmal noch das knochige Gesicht, das in seiner Magerkeit etwas Überanstrengtes, Müdes annimmt. Mit diesen ernsten durchgeistigten Köpfen kontrastieren dann seltsam all die Damastmäntel und Brokatgewänder, die glitzernden Kronen, Zepter und Schwerter. Selbst das Haar wirkt eigentümlich: als ob diese Heiligen Perücken aus Pferdehaaren trügen. Beides im Verein — die grüblerisch tiefsinnigen Köpfe und der kostümliche Mummenschanz — erweckt die Meinung, als ob man lebende Bilder sehe, von modernen Menschen zu biblischen Szenen gestellt. Der sieht aus wie ein phantastischer König des Meeres, der wie Shakespeares König Lear. Da wird man an norwegische Märchen, dort an Eduard von Gebhardt gemahnt. Dazu kommt zuweilen noch ein seltsam glühender Kolorismus. Gegenüber der harten Buntheit seiner Zeitgenossen herrscht beim Severinmeister oft ein seltsames Leuchten und Sprühen, Flimmern und Flackern, das wundervoll zu dem märchenhaften Charakter der Darstellungen paßt. Und am Schlusse seines Lebens hat er sich unter dem Einfluß des Renaissancestils noch zu statuarischer Wucht erhoben. Nackte Putten tummeln sich an den Pfeilern. In großartigem Schwung fließt die Gewandung, von feierlicher Ruhe ist die Linie. Ein großer Psycholog, ein großer Lichtmaler und einer der Begründer des monumentalen Stils — das ist der Ehrenplatz, den er in der Geschichte der deutschen Kunst behauptet.

Meister von St. Severin, Taufe der hl. Ursula. Köln.

Meister von St. Severin, Ein Engel erscheint der hl. Ursula. Köln.

Meister von St. Severin, Enthauptung Johannes des Täufers. Boston.

Auch der *Bartholomäusmeister* hat demjenigen, der in Galerien weniger dem Regelrechten als dem Absonderlichen nachgeht, sehr viel zu sagen. Köln blickte nun auf eine vielhundertjährige Kultur zurück. Am Ende solcher alter Kulturen pflegen immer die Verfallzeitler zu kommen, jene reizvollen Querköpfe, bei denen das, was früher ernst war, zu einem manierierten Spiel mit altertümlichem Flitter wird. Der Bartholomäusmeister nimmt in dieser Hinsicht inmitten des kölnischen Kunstschaffens eine ähnliche Stellung wie Carlo Crivelli inmitten des venezianischen ein. Das kölnische Mittelalter feiert in seinen Werken noch einen lustigen Karneval, während an die Tore der Stadt die Renaissance schon pocht. Man findet beim Bartholomäusmeister sehr viel Modernes. Er kennt den Formenschatz des Südens. Also fliegen in der Luft Putten in italienischem Renaissancestil. Er weiß auch Bescheid in der Eyckschen Ölmalerei. Also hüllt er seine Heiligen in die prunkvollsten Gewänder. Perlendiademe sind in das rötlich blonde, breit herabfallende Haar der Frauen geflochten. Reiche Brokatteppiche hängen hinter den Figuren, und darüber blickt man auf graugrüne Ebenen, auf blauschimmernde Berge hinaus. Was nun aber den Bildern ihre eigenartige,

Bartholomäusmeister, Kreuzabnahme. Paris, Louvre.

verrückt originelle Wirkung gibt, ist der Umstand, daß mit diesen neuen Dingen sich das Allerälteste zu einem paradoxen Potpourri verbindet. Es ist seltsam, wenn man vom Domhotel in Köln auf den Wald von Sandsteinfiguren hinüberblickt, mit denen die Bildhauer des Mittelalters einst die Fassade des Domes schmückten. Solche uralte Sandsteinwesen scheinen in den Bildern des Bartholomäusmeisters zu neuem Leben erwacht, nur daß ihr tragischer Ernst nun zu einem Satyrspiel wird. Namentlich seine Frauen mit ihrer breiten Stirn, den dünnen Augenbrauen und grausamen Kinnbacken wirken fast wie Karikaturen. Begehrlich, wie zum Küssen gespitzt ist der kleine Mund mit dem neckischen Grübchen. Verschämt verziehen sie die dünnen blutlosen Lippen, als ob sie über eine unanständige Bemerkung lachten, die der gegenüberstehende Heilige ihnen zuflüstert. Affektiert biegen und strecken sie die knöchernen Spinnenfinger: Magdalena etwa, wenn sie beim Tode des Heilandes ihren Busen drückt, Cäcilie, wenn sie die Orgel spielt, Agnes, wenn sie mit der äußersten Fingerspitze die Palme hält. Mit diesem Sandsteinstil der mittelalterlichen Plastik verbindet sich eine barockverwilderte gotische Ornamentik. Und fast beim Perversen langt er an, wenn er in seinen Akten spindeldürren, langgestreckten Figuren dem Rundbogenstil zuliebe breit sich wölbende Hüften gibt. Wenn einmal ein Buch über das interessante Thema geschrieben wird, zu welch wahnwitzigem Mummenschanz in Übergangsepochen Sterbendes und Werdendes sich oft mischt, kann der Bartholomäusmeister die interessantesten Paradigmen liefern.

Bartholomäusmeister, Flügel des Bartholomäusaltars. München.

Bartholomäusmeister. Bartholomäusaltar, Mittelbild. München.

Beim *Meister des Marientodes* hat das Neue gesiegt. Das Mittelalter räumt der Renaissance das Feld. Er lebte bis 1530 und war lange in Italien. Zeit und Milieu erklären also die Stilwandlung, die er durchmachte. Anfangs ähnelte er Memling. Frauen mit zarten blassen Gesichtern, Männer mit milden weichen Zügen leben auf seinen älteren Bildern inmitten friedlicher Landschaften, über die sich

Meister des Marientodes, Tod Mariä. Köln.

ein gleichmäßiges warmes Frühlingslicht breitet. Durch Felsentore schaut man auf saftig-grüne Abhänge, über die Höhen auf enge Täler und alte Ruinen herab. Seinen Interieurs gibt er eine gemütliche häusliche Stimmung. Noch das Triptychon, wonach man ihn nennt, illustriert diese Stilphase. Der Tod Marias, ganz genrehaft wie eine gewöhnliche Sterbeszene aufgefaßt, geht in einem traulichen Zimmer vor sich. Die Landschaften der Flügelbilder sind mit quattrocentistischer Intimität gegeben. Nur die Frauen, die in diesen Landschaften weilen, überraschen durch eine Noblesse der Gebärde, eine geschmackvolle Einfachheit der Toilette, die mit der Eckigkeit, der kleinlichen Zierlust der Gotik nichts mehr gemein hat. Und damit ist angedeutet, welchen Weg er später ging. Vom Traulichen der älteren Zeit gelangte er zur Großzügigkeit des Renaissancestils.

Meister des Marientodes, Hl. Katharina, Anbetung der Könige und hl. Barbara. Triptychon. Berlin.

Barthel Bruyn, der bis 1556 lebte, konnte sich auf diesen Boden gleich anfangs stellen. In seinen sehr tüchtigen Bildnissen, die etwa mit den niederländischen des Quentin Massys parallel gehen, ziehen die Bürgermeister, Geistlichen, Gelehrten, auch die Patrizierfrauen des

Meister des Marientodes, Stifterinnenflügel von dem Triptychon mit dem Tode Mariä. München.

Barthel Bruyn, Der Kölner Bürgermeister Johannes v. Ryht. Berlin.

Barthel Bruyn, Bildnis einer Frau. Köln.

damaligen Köln vorüber: ehrbare Herren und Damen, die ihre Baretts und Talare, ihre runden Hauben und bauschigen Blusen mit dem ruhigen Selbstbewußtsein von Renaissancemenschen tragen. In seinen religiösen Bildern setzte er anfangs den Meister des Marientodes fort, um sich später in die direkte Nachfolge Raffaels zu begeben — der Weg also, der in den Niederlanden von Gerhard David zu Mabuse führte.

Süddeutschland im 15. Jahrhundert.

Will man angeben, auf welchem Gebiet die süddeutsche Kunst des 15. Jahrhunderts ihr Bestes leistete, so muß man auf die Graphik verweisen. Die Griffelkunst, aus unscheinbaren Anfängen herauswachsend, tat ihre ersten entscheidenden Schritte. Man verfolgt, daß kleine Ursachen oft Wirkungen von unabsehbarer Tragweite haben.

Die großen Prediger des 14. Jahrhunderts, Meister Eckhart, Tauler und Suso, hatten, auf volkstümliche Wirkung bedacht, die Anschaulichkeit des Wortes durch die Anschaulichkeit des Bildes zu unterstützen gesucht. Suso namentlich riet seinen Hörern, sie „möchten allezeit gute Bilder um sich haben, durch die das Herz zu Gott entzündet werde". Jedem Bedürfnis pflegt das Angebot zu folgen. Da all die Marien- und Heiligenbilder, die nun massenhaft verlangt wurden, auf dem Wege reiner Handarbeit nicht hergestellt werden konnten, wurde das Verlangen nach einer vervielfältigenden Technik rege. Eine solche war auf dem Gebiete der Textilindustrie schon bekannt. Durch gefärbte Holzmodel wurden gewebten Stoffen Muster als Ersatz für gestickte Ornamente aufgedruckt. Irgendjemand kam auf den Gedanken, daß man wie Ornamentales auch Figürliches in Holz schneiden und die Holztafeln statt auf gewebte Stoffe auch auf Papier abdrucken könne. Das war die Geburtsstunde des deutschen Holzschnittes. Hatte die Miniaturmalerei des Mittelalters für die obersten Tausend gesorgt, so deckte der Holzschnitt die Bedürfnisse des Volkes. Auf den Jahrmärkten und vor der Kirchtür wurden die billigen Blätter feilgehalten. Von Wallfahrten und Prozessionen brachte jeder ein Madonnenbild oder

Muther, Die Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance, München 1884. — Thode, Die Nürnberger Malerschule im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt 1891. — Über Wohlgemuth: R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886. — Über Schongauer: v. Wurzbach, Wien 1880. D. Burckhardt, Basel 1888. — Über Herlin: Haack, Straßburg 1900. — Über Pacher: Mannowsky, Breslau 1909.

das Bild seines Namensheiligen mit und klebte es zu Hause an die Wand oder an die Tür seiner Stube. Noch im „Simplicissimus“ gibt das Waldkind auf die Frage, ob es gar nichts von unserem Herrgott wisse, die Antwort: „Ja, er ist daheim an unserer Stubentür gestanden auf dem Bilderbogen. Meine Mutter hat ihn von der Kirmse heimgebracht und dahingeklebt.“

Durchblättert man nun eine Mappe alter Holzschnitte, so bemerkt man, daß die graphische Kunst bald von einem weiteren Felde Besitz nimmt. Die ältesten Blätter, in derben, dicken Linien gezeichnet, enthalten nur Figuren. Aber bei den späteren, wie dem Christoph von 1446, sind auch Inschriften, kleine Sprüche, kurze Erklärungen beigegeben. Man liest etwa: „Heiliger Sebastian, bitt für uns.“ Oder: „Es ist zu wissen allermänniglichen, daß das ist unserer lieben Frauen Bild.“ Oder auf Blättern, die als Neujahrskarten verschickt wurden, ist das Christkind dargestellt. Ein Vogel trägt im Schnabel einen Zettel: „Ein gut selig Jahr, ein langes Leben.“ Das heißt, die „Briefdrucker“ haben außer dem Figürlichen auch geschriebene Lettern in Holz geschnitten.

Das wurde der Ausgangspunkt der weiteren Entwickelung. War in den älteren Blättern die in Holz geschnittene Figur die Hauptsache, so überwiegt in den späteren der Text. Wenn irgendwo sich etwas Bedeutsames ereignete, wurden Flugblätter ausgegeben, die in Wort und Bild das Geschehene meldeten. Und von diesen „Zeitungen“ kam man zum Buch. Der Text ganzer Werke, die vorher nur handschriftlich verbreitet waren, wurde in Holztafeln eingeschnitten und durch Druck vervielfältigt. Die Blockbuchliteratur beginnt. Religiöse und moralische Werke — die Armenbibel, die zehn Gebote, das Salve Regina, die Ars moriendi — fanden natürlich am frühesten Verbreitung. Doch auch zahlreiche andere Bücher wurden vor Erfindung der Buchdruckerkunst schon gedruckt. Es gab Kalender und Schulgrammatiken, gab chiromantische Werke, Fabelsammlungen und kleine „Baedeker“ für die nach Rom wallfahrenden Pilger. „Item, welcherhand Bücher man gerne hat, groß oder klein, geistlich oder weltlich,“ — heißt es in einem Verlagskatalog jener Jahre — „die findet man alle bei Diebold Laber in der Burg zu Hagenau.“

Nur noch das letzte Wort in dem großen Entwicklungsprozeß war zu sprechen. Denn es war unpraktisch, ganze Texttafeln in Holz zu schneiden. Wurden die Buchstaben getrennt, so war ihre Verwendbarkeit unbeschränkt. Zu immer neuen Wortbildern konnten sie zusammengesetzt, zum Druck der verschiedensten Werke verwendet werden. Diesen einfachen und doch genialen Gedanken hatte Gutenberg. Seine Tat war nicht, daß er die Buchdruckerkunst, sondern daß er den Druck

mit beweglichen Lettern erfand. Und nun folgt Schlag auf Schlag. 1450 hat er den Druck der Biblia latina vulgata begonnen. Nach kaum einem Menschenalter ist die Buchdruckerkunst über das ganze Deutschland verbreitet. 1460 ist sie in Straßburg, 1461 in Bamberg, 1462 in Köln, 1468 in Augsburg, 1473 in Ulm, 1482 in Wien. Lange vor Luther ist die Bibel — nach dem Text der Vulgata — in 14 verschiedenen deutschen Ausgaben bekannt. Die antiken Klassiker, Rittergeschichten und Sagen, Chroniken und Reisebeschreibungen, medizinische und botanische Bücher erscheinen. Und aus dem Holzschnitt hervorgegangen, dankt die siegreiche Buchdruckerkunst diesem nun dadurch, daß sie ihrerseits ihn unter die Fittiche nimmt. Die Buchillustration wird das eigentliche Tätigkeitsfeld der Künstler: nicht ein Erwerbszweig nur, der sie vor Sorgen schützt, sondern auch das Schaffensgebiet, auf dem sie sich frei bewegen. Erhard Reuwich zeichnet für Breidenbachs Reise Blätter aus dem Leben des Orients, die unerhört sind in der Kunst jener Tage. Die Meister des Narrenschiffes und der Lübecker Bibel, des Straßburger Virgil und des Ulmer Terenz gehören, obwohl man ihre Namen nicht kennt, zu den Koryphäen deutscher Kunst. Das ganze Leben, Denken und Empfinden des deutschen Volkes, sein gigantisches Ringen und frohes Sichgehenlassen, sein Ernst und seine Schalkheit, sein derber Kneiphumor und zarter Märchengeist — in diesen Blättern spiegelt es sich wieder.

Martin Schongauer, Maria mit dem Kinde. Kupferstich.

Martin Schongauer, Flucht nach Ägypten. Kupferstich.

Wie der Holzschnitt mit dem Zeugdruck, hängt der Kupferstich mit dem Goldschmiedmetier zusammen. Das, was anfangs nur etwas

Beiläufiges gewesen war, der Probeabdruck, wurde zur Hauptsache gemacht. Und auch von denjenigen, deren Verdienst ist, daß sie die Verwendbarkeit der Kupferstichtechnik für Zwecke der Vervielfältigung erkannten, haben sich einige zu künstlerischen Leistungen hochbedeutsamer Art erhoben. Der Meister E. S. von 1466 ist wichtig, weil in seinem Oeuvre die ersten rein genrehaften Darstellungen vorkommen. *Martin Schongauer* bestrickt in seinen Frauengestalten durch die gotische Grazie der Bewegung, in seinen Landschaften durch die ländlich-dörfliche Stimmung, die über alles sich breitet. Fein sind

Martin Schongauer, Tierbilder. Kupferstiche.

Martin Schongauer, Die raufenden Goldschmiedbuben. Kupferstich.

Martin Schongauer, Tierbild. Kupferstich.

seine Tierstudien: heraldisch stilisierte Elefanten, Hirsche und Rehe; interessant seine genrehaften Blätter mit den raufenden Goldschmiedbuben und den zu Markte ziehenden Bauern. Der *Meister des Amsterdamer Kabinetts* gehört überhaupt zu den vielseitigsten und besten, die nicht nur im Deutschland jener Jahre lebten. Südlicher Schönheitskult und nordische Balladenstimmung haben in seinen Blättern einen ganz bestrickenden Bund geschlossen. Er als erster behandelt das Thema von der betörenden Macht der Liebe, zeigt Salomo, den weisesten aller Könige, wie er, seinem phönizischen Weibe folgend, das Knie vor den heidnischen Götzen beugt, Aristoteles, den größten Philosophen, den die niedliche kleine Phyllis zum Tiere macht. Ansätze zu Schwind sind in anderen Blättern enthalten, in denen er die wilden Männer und

die Waldweiber der deutschen Sage darstellt, wie sie auf Hirsch und Einhorn über die Steppe sausen. Weiter stößt man in seinem Werk auf seltsame Todesallegorien. Er zeichnet die drei toten Könige, die den drei lebenden in den Weg treten und ihnen zurufen: „Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr", zeichnet das Blatt mit dem blumenbekränzten Jüngling, dem, als er durch eine blühende Landschaft wandert, plötzlich der Tod in den Weg tritt. Und wirkt dieses Blatt nicht mächtiger als alle Todesphantasien der folgenden Jahre? Später wurde der Tod zu dem burlesken Skelett, das aus dem Hinterhalt seinem Opfer auflauert. Hier ist er ein alter Mann mit magerem, ausgedörrtem Leib. Er packt den Jüngling nicht, sondern legt ihm nur die Hand auf die Schulter und blickt ihm ins Auge — lang und tief. Aus diesem versteinerten Medusenblick ergibt sich die dämonische Wirkung. Doch derselbe Grübler, der in solchen Blättern sich aussprach, hat mit frischem Blick auch das Leben betrachtet. Unglaublich modern wirkt die Studie eines sich kratzenden Hundes. Während Schongauer die Tiere mehr wegen ihrer heraldischen Werte liebte, ist hier eine momentane Bewegung mit ganz impressionistischer Schlagfertigkeit festgehalten. Raufende und zu Markte ziehende Bauern, Zigeunerfamilien, halbverhungerte Dorfmusikanten zeichnet er in anderen Blättern mit Rembrandtscher Schärfe hin. Und noch mehr hatte die vornehme Welt in ihm ihren chevaleresken Poeten. Turniere sieht man, Hirschjagden und Falkenbeizen. Schmetternde Trompetentöne erklingen, die Pferde wiehern, die Hunde bellen, aufgescheucht hetzt das graziöse Wild dahin. Neben dem Weidwerk das süße Minnespiel. Junge Stutzer mit ellenlangen Schnabelschuhen machen ihrer Liebsten den Hof. Er trägt ihr ein Lied vor, sie windet Blumen, Nelken und Rosen zum Kranz. Man wird an den ritterlichen Frauendienst des deutschen Mittelalters, an die Weiberseligkeit Walthers von der Vogelweide ebenso wie an die fêtes galantes des 18. Jahrhunderts gemahnt.

Martin Schongauer, Geburt Christi. München.

Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kupferstiche.

Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kupferstiche.

Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kupferstich.

Sowohl Schongauer wie der Meister des Amsterdamer Kabinetts sind auch als Maler bekannt. Herb und streng, von knorriger Wucht, an Roger van der Weyden anklingend, ist Schongauers Madonna in Colmar. Schlicht und recht, von deutscher Bauernhausstimmung sind die kleineren Bilder der heiligen Familie, die man in München und Wien betrachtet. Immerhin bieten sie dem nichts Neues, der die Kupferstiche Schongauers kennt. Vom Meister des Amsterdamer Kabinetts ist außer Heiligenbildern besonders das schöne Porträt eines jungen Ehepaares zu nennen, das im Museum von Gotha hängt. Die Dame sagt: „Sie hat Euch nicht ganz veracht', die Euch dies Schnürlein hat gemacht.“ Der junge Mann gibt zur Antwort: „Und billig hat sie es getan, da ich hab' es sie genießen lan.“ Man betrachtet abermals gern den feinen modischen Jüngling mit dem langen blondlocki-

Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kupferstich.

gen, von wilden Rosen bekränzten Haar, das schämige junge Weib mit den träumerischen, in weicher Sinnlichkeit glänzenden Augen, kann aber, wie bei den Bildern Schongauers, nicht verkennen, daß nur das mit Farbe umkleidet ist, was die Schwarzweiß-Blätter des Meisters in der Quintessenz enthalten.

Es ist mit der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts eine eigne Sache. Erstens war der Sinn für das rein Malerische nie die starke Seite der deutschen Meister. Fast alle — bis herauf zu Rethel und Schwind, ja bis auf Liebermann — exzellieren mehr durch zeichnerische als durch malerische Qualitäten. Zweitens hat jede Kunstblüte eine doppelte, sehr wichtige Voraussetzung: Geld und Geschmack. Auch an diesen beiden Dingen hat es in Deutschland, wenigstens im Deutschland des 15. Jahrhunderts gefehlt.

Meister des Amsterdamer Kabinetts. Kupferstich.

Es ist rührend, die Lebensbeschreibungen der deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts zu lesen. Die italienischen Meister wandelten auf den Höhen des Lebens, so wie „der Sänger mit dem König geht". Der deutsche Maler ist ein armer Kerl, der mit den Sattlern, Glasern und Buchbindern einen Zunftverband bildet. Erst hat er als „Knecht" lange Jahre bei einem Meister gedient. Dann hat er sich eingeheiratet in das Handwerk, indem er eine Malertochter oder Malerwitwe heimführte. Keinen glanzliebenden Hof, keine Aristokratie vornehmer Kenner gibt es. Die „Kunstpflege" liegt in den Händen braver Bürger, die eine Altartafel stiften, um sich in das Himmelreich einzukaufen. Diese Altartafeln samt den Bildschnitzereien werden mit Hilfe der Gesellen schlecht und recht in der Werkstatt erledigt. Und wenn sie bei der Ablieferung als „wohlgestalt" erkannt werden, wird großmütig der Frau Meisterin noch ein Trinkgeld verabreicht.

Von einem „Stil" der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts läßt sich also kaum sprechen. Gewiß, der Kulturhistoriker kann vor den

Bildern allerhand Betrachtungen über das Wesen des Deutschtums machen. Denn irgendwelcher Zug, den man als deutsch empfindet, ist in jedem Werke enthalten. Bilder der Verkündigung erfreuen oft durch ihre anheimelnde deutsche Traulichkeit. Man atmet die Luft der deutschen Bürgerstube, sieht eine schwere Balkendecke und schwere alte eichene Möbel. Das Linnen auf dem Bett Marias ist von schneeiger Weiße. Ihre spitzen Pantöffelchen hat sie ausgezogen, sie stehen vor ihr auf dem Boden. Auf dem Tisch steht eine Schale mit rotbackigen Äpfeln oder ein alter Leuchter mit trüb brennender Kerze. Hermetisch verschlossen sind die Fenster mit den kleinen bleigeränderten Scheiben. Bilder mit der Anbetung der Hirten haben die Stimmung deutscher Dörfer. Während bei den italienischen Meistern die Szene in Renaissancebauten mit Marmorsäulen sich abspielt, sieht man hier einen strohgedeckten verwitterten Backsteinbau. Beim Tod der Maria wird man in ein Trauerhaus geführt, wo die Leidtragenden wie bei einem ländlichen Begräbnis versammelt sind. Maria liegt in einem reichgeschnitzten gotischen Bett. Räucherkerzen brennen. Auf dem Schrank stehen Kannen, Teller und Leuchter. Das Martyrium des Sebastian wird wie ein Schützenfest oder eine Füsilierszene aufgefaßt. Eine ganze Schwadron Landsknechte hat sich aufgestellt, um auf einen Delinquenten zu schießen. Leider sind aber diese deutschen Züge meist so hanebüchen, daß der gesittete Deutsche der Gegenwart nur mit Grausen an seine Ahnen zu denken vermag.

Deutschland war damals mit Italien verglichen noch ein Land der Barbarei. Man fühlt das deutlich, wenn man die italienischen und deutschen Porträts vergleicht. Auf den italienischen ziehen vornehme Kavaliere und schöne Frauen vorüber. Auf den deutschen, wie sie im Germanischen Museum und in Dessau vorkommen, sieht man hausbackene Ehepaare und bissig streitsüchtige alte Männer. Mit dem spießigen Charakter des Gesichts kontrastiert noch seltsam die abenteuerliche hanswurstmäßige Tracht. Wie Schalksnarren sind sie angezogen. Lange plumpe Arbeitshände wachsen aus buntgestreiften engen Ärmeln hervor. Oder man vergleiche das italienische und das deutsche Theater von damals. Auf dem herzoglichen Theater in Mantua, dessen Dekoration Mantegna entworfen hatte, wurden Plautus und Terenz gegeben. Deutschland zur selben Zeit war das Land der Mysterienspiele. Vor dem Stadttor ist eine Kirmesbude, das Theater errichtet. Die Passion soll gegeben werden, und bevor sie in Szene treten, ziehen die Komödianten, schon kostümiert, als ambulante Reklame durch die Straßen des Städtchens: Christus mit dem Kreuz, die Kriegsknechte, der Hauptmann zu Pferd, die Schächer, die heiligen Frauen, die Apostel. Ein Kriegsknecht pufft den Heiland, und Petrus,

Michel Wohlgemuth, Marter und Rettung der Heiligen Crispin und Crispinus.

zur Strafe dafür, bearbeitet ihn mit seinem riesigen Schlüssel. Teufel und Höllenknechte ulken. Maria beginnt plötzlich Schnadahüpfel zu singen, und rotznasige Komödiantenkinder, denen man Gänseflügel an den Schultern befestigt hat, drehen sich als Engelchen im Reigen. Man kann wohl sagen, daß die ganze altdeutsche Kunst mit ihren hanebüchenen burlesken Zügen nichts als ein gemaltes Mysterienspiel war.

Ästhetische Anforderungen wurden an die Bilder nicht gestellt. Sie sollten nicht Augenweide, sondern nur Anschauungsmaterial für den Religionsunterricht sein. Wer diesen Religionsunterricht recht stramm erteilte, tat den Besten seiner Zeit genug. Und da besonders Marterszenen beliebt waren, wurde die deutsche Kunst zu einer großen Rauferei. Es wird gehauen, gestoßen, getreten, gespuckt. Jeder Maler setzt seinen Stolz darein, einen neuen rohen Gedanken ausfindig zu machen. Mit dicken Knütteln wird Jesus bei der Gefangennahme auf den Kopf geschlagen. Mit kannibalischer Freude werden bei der Dornenkrönung die Kriegsknechte geschildert, die ihn mit dicken, nägelbeschlagenen Schuhen an den Bauch treten. Bei der Kreuztragung laufen Kinder mit, die in der Schürze Steine gesammelt haben, um nach dem armen Sünder zu

Hans Pleydenwurff, Vermählung der hl. Katharina. München.

werfen. Aus Gendarmen, die mit Berserkerwut gegen Zivilisten wüten, aus Märtyrern, die geschleift und in Öl gesotten werden, aus Rippenstößen und Fußtritten, klaffenden Wunden und fahrigen Armen setzt sich die Schönheitsgalerie der deutschen Meister zusammen. Und mitten in die Szenen, in denen arme Opfer geschunden werden, sind wie in den Passionsspielen Possen eingestreut, damit auch die Lachlust ihre Rechnung findet. Wenn beispielsweise beim Würfeln um den Rock Christi die Kriegsknechte sich in die Haare geraten, wird man an die Bauernschlägereien des Adriaen Brouwer gemahnt. Können die Maler nicht rüpelhaft sein, so sind sie nüchtern ehrbar. Sie malen als Bürger für Bürger — solid und rechtschaffen. Kein zartes Sinnen, keine ätherische Grazie gibt es. Selbst Szenen wie die Vermählung der Katharina werden handfest und bieder, in sachlich beschreibender Prosa vorgetragen.

Michel Wohlgemuth, Flügelbild vom Hochaltar in der Marienkirche zu Zwickau.

In Nürnberg hatte bis 1472 *Hans Pleydenwurff* die größte Werkstatt. Eine Kreuzigung und eine Vermählung der Katharina in München, eine Kreuzigung im Germanischen Museum, eine Kreuzabnahme in Paris und ein Altarwerk in Breslau weist ihm die neuere Forschung zu. Dann etablierte sich *Wilhelm*, sein Sohn, dessen Hauptwerk der Peringsdörffersche Altar von 1488 sein soll. Das Geschäft des alten Pleydenwurff brachte — durch Verheiratung mit der Witwe — *Michel Wohlgemuth* an sich. In ihm hatten die Deutschen des Quattrocento den Maler, den sie verdienten. Die Zahl seiner Werke ist ungeheuer. In München, Nürnberg, Schwabach, Heilsbronn, Zwickau und vielen anderen Orten kommen sie vor. Doch das Bildnis, das sein Schüler Dürer von ihm malte— jener Kopf mit der Habichtsnase und dem kalten, stahlharten Blick —, ist wohl der beste Kommentar: le style c'est l'homme. Wohlgemuth war ein strammer Herr,

Herlin, Jesus unter den Schriftgelehrten. Nördlingen.

der es vermöge seiner betriebsamen Energie in jedem Beruf zu einer angesehenen Lebensstellung gebracht haben würde. Mit gesundem

Herlin, Christi Salbung durch Magdalena. Nördlingen.

Wirklichkeitssinn, mehr Fabrikant als Künstler, legte er sich das Thema zurecht. Er hatte eine handfeste Art, Grün neben Rot, Rot neben Gelb zu setzen. Malt er Heilige, so kann man an diesen knorrig rechthaberischen Männern mit dem scharfgeschnittenen, an der Lippe rasierten, rings von kurzgeschorenem Bart umrahmten Gesicht Studien über das Deutschtum jener Jahre machen. Malt er die Vermählung der Katharina, so wird das Interieur eines Bürgerhauses tadellos, doch ohne

Herlin, Betende Frauen. Stifterinnenbildnisse. Nördlingen.

traulichen Reiz geschildert. Malt er die Kreuzigung, so achtet er darauf, daß unter Aufsicht der hohen Obrigkeit alles reglementmäßig verläuft. Kurz, der Name Wohlgemuth ist fast gleichbedeutend mit steifleinener Sachlichkeit und trockenstem Philisterium.

Nördlingen und Ulm sind als weitere Stätten deutschen Kunstschaffens zu verzeichnen. In Nördlingen arbeitete *Friedrich Herlin* von Rothenburg, der bei Roger van der Weyden gelernt haben soll. Und in der Tat, wenn man im Museum von Nördlingen seinen Jesus

Zeitblom, Leben des hl. Ulrich. Augsburg.

Zeitblom, Leben des hl. Ulrich. Augsburg.

zwischen den Schriftgelehrten betrachtet, kann man daran schwer etwas finden, was nicht auch bei Roger vorkommen könnte. Sein Stolz ist, schillernde Porphyrsäulen und gemusterte Gewänder in ebenso farbiger Leuchtkraft wie der Niederländer wiederzugeben. *Bartholomäus Zeitblom* in Ulm ist der Typus des schwäbischen Pastors. Breit und bedächtig spricht er, jedes Wort abwägend. Wenn er feurig sein will, wird er salbungsvoll, und seine Lyrik ist trockener Hausverstand.

Erst die Berührung mit Italien machte die deutschen Maler des 15. Jahrhunderts zu Künstlern. Erst durch die Bekanntschaft mit den Werken des Südens wurden sie inne, daß es in der Kunst nicht nur auf

Pacher, Legende St. Wolfgang.
St. Wolfgang (Tirol).

drastisches Erzählen, sondern auch auf das formale Gestalten des Gedankens ankommt. Und da ist es denn nicht zufällig, daß das erste Werk, das sich an künstlerischen Qualitäten weit über das sonst übliche Niveau erhebt, ganz im Süden Deutschlands entstand, in jener Gegend, wo schon die italienische Sprache sich mit der deutschen mischt. *Michael Pacher* aus Bruneck in Tirol vollendete, nachdem er schon für Bozen umfangreiche Werke geschaffen hatte, im Jahre 1481 den Altar von St. Wolfgang im Salzkammergut, der neben den deutschen Erzeugnissen jener Jahre wie das Werk eines kultivierten Italieners anmutet. Dort ein wirres Aneinanderreihen burlesker Episoden, hier eine konzise festumrissene Anordnung; dort eine absolute Hilflosigkeit, eine Gestalt richtig auf die Beine zu stellen, hier eine meisterhafte Beherrschung des ganzen Mechanismus der Bewegung. Damit verbindet sich noch ein erstaunliches Raumgefühl. Es ist unerhört, mit welcher architektonischen Klarheit er die Lokalitäten aufbaut und die Figuren in den Raum hineinstellt, unerhört, mit welcher Sicherheit er selbst schwierige perspektivische Probleme löst. Und die Frage nach dem Meister, dem er diese Kenntnisse dankt, ist nicht schwer zu beantworten. Die paar Wegstunden von Bozen nach Padua haben ihn zum Künstler gemacht, als eine Art Mantegna ist er in der deutschen Kunstgeschichte zu feiern.

Pacher, Legende des hl. Nikolaus von Cusa.
Augsburg.

Augsburg liegt nördlicher. Doch auch hier waren enge Beziehungen zu Italien, namentlich zu Venedig gegeben. So verfolgt man, wie auch ein Augsburger Künstler, *Hans Holbein der Ältere*, in italienische Bahnen einlenkt. Der Entwicklungsgang dieses Meisters ist eine der seltsamsten Mauserungen, von denen die Geschichte der Kunst berichtet. Seine Jugendwerke, kleine Madonnen des Germanischen Museums, weisen in die Zeit des alten Idealismus zurück. Sie sind schwärmerisch holdselig, minniglich weich, etwa an die Werke Stephan Lochners anklingend. Dann wurde er der extremste Führer der naturalistischen Bewegung. Das Affenteuerliche, Naupengeheuerliche ist sein Ziel. Namentlich die Passionsbilder des Kaisheimer und Donaueschinger

Hans Holbein d. Ä., Die Dornenkrönung.
Donaueschingen.

Altarwerks sind für diese Phase bezeichnend. Das gefährlichste Spitzbubengesindel von der Landstraße läßt er rappelköpfische Szenen mimen. Man sehe bei der Gefangennahme Christi den berserkerhaften Unteroffizier, der dem armen Häscher das Seil um den Hals legt, bei der Geißelung den glotzäugigen Gendarm, der ihn bei den Haaren zaust und ihm mit der Faust ins Genick stößt, bei der Dornenkrönung die struppigen Tollhäusler, die mit langen Balken den Stachelkranz in die Stirn des armseligen Opfers treiben, bei der Kreuztragung die Schusterjungen, die schadenfroh auf den Delinquenten blicken, ihm die Zunge zeigen und ihn anspeien. Es ist unmöglich, im Gemeinen mit größerer Lust zu waten. Auch das Votivbild des Bürgermeisters Ulrich Schwarz, das Maria wie eine Proletin, Gott-Vater wie einen rotnasigen Metzgermeister darstellt, illustriert die Roheit der Epoche. Man möchte sagen,

Holbein habe unter religiöser Etikette die chronique scandaleuse seiner Zeit geschrieben. Da plötzlich ändert er die Marschroute. In dem Bild der Paulsbasilika der Augsburger Galerie ist aus dem Stürmer und Dränger, der nur das Scheußliche für schön, nur das Verrückte für wahr hielt, ein ernster Mann geworden, der in ruhiger Sachlichkeit das Leben malt. Alle Figuren sind schlichte Porträts. Besonders berühmt ist die Gruppe, die den Meister selbst mit Ambrosius und Hans, seinen Söhnen, darstellt. Und je älter er wird, desto reiner wird sein Ge-

Hans Holbein d. Ä., Der hl. Sebastian. München.

schmack. Eine einfache Schönheit hält ihren jubelnden Einzug. Schon die Renaissanceornamente und festlichen Laubgewinde in dem Bilde des Prager Rudolfinums zeigen seine Bekanntschaft mit dem Formenschatz des Südens. In dem Münchener Sebastiansaltar von 1515 läßt zwar das Hauptbild mit der Marterszene noch an die Rüpeleien der vergangenen Epoche denken. Der nackte Körper des bärtigen Sebastian ist zeichnerisch nicht ganz fehlerfrei. Die Kriegsknechte ringsum erinnern noch ein wenig an das abenteuerliche Gesindel, das auf seinen älteren Werken vorkam. Doch in den Außenflügeln mit der Verkündigung macht er den

Hans Holbein d. Ä., Verkündigung. Außenseiten der Flügel des Sebastianaltars. München.

Hans Holbein d. Ä., Die hl. Anna selbdritt. Augsburg.

bewußten Versuch, im Rundbogenstil zu arbeiten. Nicht nur die Girlanden, Säulen und Reliefs entsprechen dem Geschmack der Renaissance. Er läßt den Engel schweben um lotrechte Streifen zu vermeiden, ordnet das Gewand Marias so, daß es wellig zur Seite fließt. Und die Innenflügel mit den zwei weiblichen Heiligen sind von geradezu klassischem Wurf. Holbein bleibt auch hier Realist. Ganz grauslich malt er den grindbedeckten Kopf eines der Krüppel, die zu Füßen Elisabeths knien. Aber diese beiden Frauengestalten — diese Barbara, die leicht ihr Köpfchen auf den Kelch herabneigt, über dem die Hostie erscheint, diese Elisabeth, die mit gütiger Hand Wein in die Schale eines Bettlers gießt — sie sind schön in venezianischem Sinn. Der Kopf Elisabeths mit dem melancholisch gesenkten Auge,

Hans Holbein d. Ä., Die hl. Elisabeth und Barbara. Flügel des Sebastianaltars, München.

das Gesichtchen Barbaras mit der an der Wange sich herabringelnden Locke, die runde Eleganz der Bewegung, die Anordnung der Gewänder, die nur breite wellige Falten werfen, dazu die Farbe, die, alles Bunte und Harte meidend, von warmer goldiger Harmonie ist — alles weist darauf hin, daß ein Strahl von der Sonne des Südens auf das entzückende Werk gefallen. Holbein brachte sich selbst unter den Bettlern des Elisabethbildes an. Und er war, als er das Bild malte, tatsächlich ein Bettler. Gerade weil er als einer der ersten deutschen Maler sich um Kunst bemühte, ließ ihn sein Vaterland verhungern. Erst die Meister der nächsten Generation führten das zum Siege, was in seinen und in Pachers Werken erstmals formuliert war.

Dürer.

Albrecht Dürer, Selbstporträt als Knabe. Zeichnung. Wien.

Nürnberg blieb noch immer der Mittelpunkt des Schaffens, und wie vor hundert Jahren Wackenroder und Tieck werden auch wir noch seltsam ergriffen, wenn wir die ehrwürdige Pegnitzstadt betreten. Die alten Kirchen, die holperigen Gassen, die ernsten Patrizierhäuser bevölkern sich noch immer in der Phantasie mit malerischen Gestalten in Barett und Schaube aus jener großen Zeit, da Nürnberg „die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst" war, da ein „überfließender Kunstgeist" in seinen Mauern waltete, da Meister Hans Sachs und Adam Kraft und Peter Vischer und Albrecht Dürer lebten.

Freilich liegt in dieser Begeisterung noch jetzt viel Romantik. Wie kleinlich und spießbürgerlich erscheint Deutschland gegenüber dem großen Schwung, der durch die Republiken Italiens ging. Maximilian, der letzte Ritter, gibt zwar allerhand Aufträge, aber bei den geringen Mitteln, über die er verfügt, bleiben sie in ganz bescheidenen Grenzen. Der Erzbischof Albrecht von Mainz denkt im Stil der italienischen Mäcene, aber die Wirren der Reformation hindern ihn bald in seinen Plänen. Und was die Fugger, die Imhoff, die Holzschuher entstehen lassen, wie gering und ärmlich erscheint es, wenn man an die Medici, die Tornabuoni und Pazzi denkt. Die deutsche Kunst wäre

---

Thausing, Leipzig 1884. — Wölfflin, München 1905. — Klassiker der Kunst Band IV, Stuttgart 1903.

Albrecht Dürer, Johannes verschlingt das Buch. Holzschnitt aus der Apokalypse.

nach wie vor zünftiges Handwerk geblieben, hätte sich begnügen müssen, durch Altarbilder Religionsunterricht zu erteilen, wenn nicht die Künstler selbst nach Mitteln gesucht hätten, sich auf den Fittichen des Genius über Zeit und Welt zu erheben.

Dürer namentlich hat das, was er wurde, nicht seinem Vaterland, sondern nur sich selbst zu danken. Fast nur in den Werken, die keine Aufträge waren, ist er frei und groß. Weniger in seinen Bildern als in seinen Holzschnitten und Kupferstichen, in denen er als Dichter außerhalb des Publikums steht, liegt seine eigentliche Klassizität. Indem er den spezifischen Wert der Griffelkunst erkannte, sie technisch fähig machte, dem Flug aller seiner Gedanken zu folgen, löste er dem Zeitalter, löste er sich selbst die Zunge. Hier ist er „inwendig voller Figur", hier enthüllt er den „versammelten heimlichen Schatz seines Herzens". Was Thoma und Ludwig Richter, was Schwind und Böcklin in unseren Tagen schufen — die Keime zu allem liegen in den Werken Dürers, des tiefsinnigsten und gewaltigsten Malerpoeten, den die Geschichte der Kunst verzeichnet.

Schon daß er seine Laufbahn mit der Apokalypse begann, mit dem

Albrecht Dürer, Die apokalyptischen Reiter Holzschnitt aus der Apokalypse.

Aufgreifen wirr phantastischer, künstlerisch kaum zu gestaltender Ideen, ist bezeichnend für die Richtung seines Geistes. Das Thema war ja in den Blockbüchern häufig behandelt worden, doch erst Dürer gab ihm jenen Hauch des Terribile, an den wir seitdem bei dem Wort „Apokalypse" denken. Das Widernatürlichste schließt sich unter seinen Händen zu organischen Gebilden zusammen. Wie ein unheimlicher Traum, wie eine gespenstische Farce zieht die gnostische Vision am Blick vorüber. Es gehörte eine bildende Wucht sondergleichen

Albrecht Dürer, Die Geburt Mariä. Holzschnitt aus dem Marienleben.

dazu, um Blättern wie dem mit dem Wolkenengel, der dem Johannes befiehlt das Buch zu verschlingen, eine nicht ins Komische fallende Form zu geben. Und noch während er an der Apokalypse arbeitet, gewinnt das Marienleben in seinem Geiste Gestalt. Es gibt von ihm eine Zeichnung mit der Aufschrift: „Das hab ich nach dem Spiegel gemacht 1484, da ich noch ein Kind war." Und dieser Dürer mit der zarten kindlichen Seele, den man aus der Jugendzeichnung kennt, steht wieder im Marienleben vor uns. Der dämonische Meister der Offenbarungswelt verwandelt sich in einen kindlich feinfühligen, gemütvollen Märchendichter, der in freundlichen Idyllen, zusammengewebt aus

deutschem Landleben, deutschen Häusern und deutschem Hausrat, das Leben der Gottesmutter schlicht wie ein Frauenleben aus dem alten Nürnberg erzählt. Man betrachte etwa das Blatt mit der Geburt Marias. Hat irgendwer sonst über diese Szene einen so traulichen Charme gebreitet? Die Wöchnerin liegt im Bett. In einer kleinen hölzernen Wanne wird das Baby gebadet. Die Nachbarinnen sind zu Besuch gekommen. Sie sind brave Hausfrauen, denn sie haben den Schlüsselbund an der Seite. Sogar zur Wochenvisite haben sie ihre

Albrecht Dürer, Die hl. Familie. Holzschnitt aus dem Marienleben.

Spinnrocken und die Näharbeit mitgebracht. Freilich, ohne Biertrinken geht es nicht ab. Eine ist im Begriff, den großen Maßkrug anzusetzen, und das Dienstmädchen ist ausgeschickt, um für neuen Proviant zu sorgen. Oder man sehe das Blatt mit der heiligen Familie. Da blickt man in eine Dorfstraße, wo ein Brunnen plätschert und Latten an einem Hause lehnen. Vorn ist ein Zimmermann beschäftigt, mit der Axt Bretter zuzuhauen. Engelchen spielen mit den Hobelspänen. Rechts am Spinnrocken sitzt eine deutsche Hausfrau neben der Wiege, in der, schwer in Kissen gebettet, ihr Kindchen ruht. Das

Dörflich-Ländliche alter Gehöfte und der idyllische Zauber deutscher Landschaften, in denen man an Waldlichtungen vorbei auf stille, sonnebeschienene Ufer blickt, ist wohl nie wieder so stimmungsvoll wie im Marienleben Dürers geschildert worden. Als Dichter der Messiade ist er dann besonders berühmt. Immer und immer wieder fühlte er das Bedürfnis, sich mit einem Thema auseinanderzusetzen, das schon so viele nordische Künstler bis auf Schongauer und Lucas van Leyden beschäftigt hatte. In der kleinen Passion schlägt er einen epischen Ton

Albrecht Dürer, Die Flucht nach Ägypten.
Holzschnitt aus dem Marienleben.

an: Arma virumque cano kündet das Titelblatt, und der Zyklus selbst erzählt das Leben des Heilandes in behaglicher Breite. In der großen Passion herrscht wilde Dramatik. Das Titelblatt zeigt den Schmerzensmann von einem Kriegsknechte gehöhnt, und die Stationen seines Leidens rollen sich dann wie die Akte einer Tragödie ab. Der Luther-Stil erklingt. Alles ist männlich herb. Die romanisch-asiatische Gestaltenwelt des Christentums ist ins knorrig Germanische übergeleitet. Der große Holzschnitt mit dem Haupt voll Blut und Wunden scheint ja keine eigenhändige Arbeit des Meisters zu sein, doch ohne Dürer wäre er kaum entstanden. Nur er vermochte ein so gewaltiges Symbol zu

schaffen, in dem sich der Ausdruck unsagbaren Leidens doch mit dem Ausdruck so granitener Kraft vereint.

Und während er in der volkstümlichen Technik des Holzschnittes schlichte, dem Volke naheliegende biblische Themen behandelt, ist er in den Kupferstichen Aristokrat und Humanist. Er war ja frühzeitig in Berührung mit dem humanistischen Ideenkreis gekommen. Schon während seiner ersten italienischen Wanderschaft zeichnete er Mantegnas Kupferstiche mit den Meergöttern und Satyrn nach. Später in Nürnberg hielten seine Beziehungen zu *Jacopo de Barbari* die Verbindung mit dem klassischen Gestaltenkreis aufrecht. Manche seiner Blätter, wie der Apoll als Bogenschütze, die Satyrfamilie und die auf

Albrecht Dürer, Der Schmerzensmann. Titelblatt der großen Passion. Holzschnitt.

Hans Sebald Beham nach Albrecht Dürer, Christuskopf. Holzschnitt.

einem Delphin reitende Nymphe, lassen den direkten Einfluß des nach Nürnberg verschlagenen Venezianers erkennen. Doch auch hier bleibt er Dürer. In den meisten Fällen hat der klare Geist des Hellenentums sich mit nordischer Ossianstimmung seltsam verbunden. Ein geheimnisvolles Zwielicht rückt die Gestalten in romantischen Dämmerschein. Er zeichnet den Traum des Doktors: den auf der Ofenbank hockenden Alten, dem während seines Mittagsschlafes die schönen Fata-Morganagestalten seiner Träume erscheinen. Er entwirft das Blatt mit dem Raub der Amymone, wo in einer wunderbaren deutschen Landschaft mit hochaufragenden Burgen ein bärtiger Flußgott mit einem nackten Weibe auf dem Rücken daherkommt, ganz wie der alte Seekentaur auf Böcklins Insel der Seligen. Er zeichnet das merkwürdige, vom Zauberhauch des Märchens umwitterte Blatt, auf dem ein nacktes Weib eifersüchtig den Knüttel gegen ein anderes erhebt, das im Schoß

eines Waldmenschen lagert. Er zeichnet die Entführung auf dem Einhorn, indem er — ganz wie Rembrandt später — die Entführung der Proserpina durch Pluto in eine walkürenhafte nordische Göttergeschichte umsetzt. Und von antiken Vorstellungen ausgehend, gelangt er schließlich zu ganz unantikem allegorischen Tiefsinn. Er zeichnet die mächtige Nemesis, die auf der Weltkugel stehend ruhig wie das Fatum über einer Landschaft daherschwebt; zeichnet die Melancholie, jene ernste Medusa, die grübelnd zwischen den Instrumenten

Albrecht Dürer, Apollo und Diana. Kupferstich.

Albrecht Dürer. Die Satyrfamilie. Kupferstich.

der Forschung sitzt. An Blätter solcher Art pflegt man ja vorzugsweise zu denken, wenn von Dürer gesprochen wird. Wie das Antlitz dieses brütenden Weibes tiefe Falten durchfurchen, führt Dürers tiefernste Kunst in das Ringen eines mächtigen Geistes ein, in eine rätselvoll unergründliche Welt, in der die hämmernden Gedanken eines Genius arbeiten.

Man meint, er sei nur Grübler, eine verschlossene, unnahbare Faustnatur gewesen. Da liest man seine Briefe, die derselbe derbe, hanebüchene Humor wie Luthers Tischreden würzt. Man sieht die Randzeichnungen, mit denen er das Gebetbuch Maximilians zierte, und bemerkt, daß dieser ernste Mann auch schalkhaft lachen konnte, daß

Albrecht Dürer,
Der große Herkules. Kupferstich

Albrecht Dürer, Die Entführung einer Frau auf dem Einhorn. Eisenradierung.

dieser Philosoph ein feuchtfröhlicher, sinnlicher Mensch war.

Albrecht Dürer, Der Traum des Doktors.
Kupferstich.

Albrecht Dürer, Der Raub der Amymone.
Kupferstich.

Das ist das Merkwürdige an Dürer. Man ist gewohnt, ihn als Visionär zu feiern. Doch dieser Seher, der scheinbar ganz in seinem inneren Sinnen aufging, war zugleich ein Beobachter, dessen Auge weit der Welt sich öffnete. Nur das Münchener Selbstporträt zeigt den Denker und Grübler, der mit seiner Kunst vier Jahrhunderten tiefsinnige Rätsel aufgab. In den anderen, die er vorher malte, dem von 1493, das ihn als Hochzeiter darstellt mit dem Blümlein Männertreu in der Hand, und dem von 1498, auf dem er ein buntes Wams und eine buntgestreifte Kappe trägt, ist er der kecke sinnenfrohe Mensch, der, wie Rembrandt, Freude daran hat, inmitten einer prosaischen Welt den Künstler hervorzukehren. Man glaubt ihn vor sich zu sehen, wie er hübsch ausgeputzt als Mann von 30 Jahren in Venedig in die Tanzstunde geht. Und dieses Mixtum compositum der verschiedensten Eigenschaften, das er als Mensch gewesen sein muß, ist er als Künstler. Derselbe Mann, der so grüblerisch und abstrakt sein konnte, hat auch für alles, was die Welt angeht, Sinn, lebt nicht nur im au-delà, sondern schafft Werke, durch die er der Vorläufer der intimen Kunst des nächsten Jahrhunderts wird.

Albrecht Dürer, Die Melancholie. Kupferstich.

Man nimmt gewöhnlich an, erst Pieter Brueghel, Brouwer und Ostade hätten dem Bauer das Bürgerrecht in der Kunst verliehen. Doch Dürers Blätter mit tanzenden und politisierenden Bauern geben in der Zeichnung schon alles, was in der Malerei erst später folgte. Des-

Albrecht Dürer, Das große Glück. Kupferstich.

gleichen hatte das vornehme Leben in ihm seinen Schilderer. Wenn er junge Paare zeichnet, die am Stadttor promenieren, oder Pagen, die neben dem Zelter ihrer Herrin schreiten, wird man an gewisse Stimmungen im Faust, auch an Aquarelle Eduard Steinles gemahnt. In

Albrecht Dürer, Selbstporträt von 1493. Paris, Privatbesitz.

Albrecht Dürer, Selbstporträt. München.

Albrecht Dürer, Selbstporträt von 1498. Madrid, Prado.

Venedig skizziert er die braunen, buntgekleideten Orientalen, die sich auf der Piazzetta bewegen, in Antwerpen hünenhafte, in Pelz gemummte Nordländer, die nach der Heimat sich einschiffen. Zu Hause wird er nicht müde, das Skizzenbuch sofort aus der Tasche zu nehmen, wenn irgendwie Kurioses, sei es ein Dudelsackpfeifer oder eine

Zigeunerfamilie, ein Postreiter oder ein schmucker Landsknecht, seine Aufmerksamkeit fesselt. Dann seine Tierstudien. Außer Pisanello und Leonardo hat kaum ein anderer Künstler die Tiere so neugierig um-

Albrecht Dürer, Der Spaziergang.
Kupferstich.

Albrecht Dürer, Der Fahnenträger.
Kupferstich.

Albrecht Dürer, Der kleine Kurier.
Kupferstich.

kreist wie Dürer. Man muß daraufhin schon seine Holzschnitte und Kupferstiche anschauen. Ganz wie Pisanello hat er nur selten ein Thema aus der Bibel oder der Legende dargestellt, ohne daß neben den Heiligengestalten sich eine ganze Menagerie herumtreibt. Man sehe

Albrecht Dürer,
Der Bauer und seine Frau.

auf der Wiener Madonnenstudie die Hunde, Füchse, Eulen, Schwäne, Fischreiher und Schafe; auf dem Kupferstich mit Adam und Eva die Kühe, Katzen, Papageien und Kaninchen; in der Bekehrung des heiligen Hubertus die fünf Windhunde, das Pferd und den Hirsch; auf dem Blatt mit dem verlorenen Sohn die Schweine und kleinen Ferkel, die gierig an den Futtertrog sich drängen. Doch es genügt ihm nicht, seine Heiligenbilder mit solch wimmelndem Tierleben zu bevölkern. In der Umgebung von Nürnberg ist etwa die Mißgeburt eines Schweines zur Welt gekommen. Sofort setzt sich Dürer hin und zeichnet das Monstrum ab. In anderen Blättern sieht man Hirschkäfer, Rebhühner, Krähen und Dohlen. Und es genügt ihm nicht, jede Borste, jedes Haar und jede Feder ganz genau zu verzeichnen. Auf der Studie mit dem Rindermaul, die in der Albertina bewahrt wird, sucht er auch den Eindruck der dampfenden Nüstern wiederzugeben; auf der Hasenstudie der nämlichen Sammlung zeigt er das Unruhige des Tierchens, das einen Augenblick gespannt lauscht, um im nächsten Moment mit großem Satz sich zu flüchten. Auf dem Gebiete der Malerei fanden solche Tierstudien erst 120 Jahre später in Rembrandts „geschlachtetem Ochsen“ ihr Gegenstück. Seine Pflanzen- und Blumenstudien setzen fast noch mehr in Erstaunen. Sie sind Blätter von jenem unbefangenen Realismus, der alle zeitlichen Grenzen überspringt. Stiefmütterchen und Akelei, Rispengras und Ackerwinde, Wegerich, Märzveilchen und Löwenzahn zeichnet er mit so verblüffender Grazie, daß diese Aquarelle wie dem 16. Jahrhundert auch der Gegenwart, so gut wie Dürer auch einem Japaner gehören könnten. Ebenso schweigt bei manchen seiner landschaftlichen Zeichnungen jede chronologische Schätzung. Wenn sich in vielen Blättern die gotische Vorliebe für das schlank Aufsteigende, kraus Verschnörkelte zeigt, sind

Albrecht Dürer, Der Sackpfeifer.

andere von einer Großzügigkeit und atmosphärischen Weiträumigkeit, die sonst gar nicht im Charakter der Kunst des 16. Jahrhunderts liegt. Dürer hat ja schon als wandernder Geselle mit offenem Auge in die Natur geschaut. Seine ganze Reiseroute kann man an der Hand seiner landschaftlichen Skizzen verfolgen. Er zeichnet Innsbruck, Trient und die Venediger Klause, zeichnet alte Schlösser, Burgruinen und verwitterte Bäume. Und mit dem gleichen Interesse, das er dem Fremden entgegenbrachte, hat er später auch die Heimat betrachtet. Die landschaftlichen Hintergründe seiner Holzschnitte und Kupferstiche sind von ganz unsagbarem Reiz. Dürer hat in seinem Hieronymusblatt das stimmungsvollste Interieurbild geschaffen, das die Geschichte der deutschen Kunst verzeichnet. Während man in dem Werke des Antonello da Messina nicht über den Eindruck des geschickten Bildes hinauskommt, glaubt man bei Dürer wirklich in einem Zimmer zu sein, in das die Sonnenstrahlen durch die Butzenscheiben rieseln. Die deutsche Freude an der Häuslichkeit hat in dem Blatt ihren klassischen Ausdruck gefunden. Und ebenso stimmungsvoll, wie er hier den stillen Frieden des deutschen Heims darstellte, traf er in seinen landschaftlichen Blättern den stillen Zauber des deutschen Waldes. Man denkt an Schwind, wenn er von der heiligen Genoveva und allen jenen weltfernen Eremiten erzählt, die neben Rehen und Eichhörnchen inmitten der deutschen Waldnatur dahinleben. Antonius hat vor einer alten Burg sich niedergelassen, neben einem Fluß, den eine morsche Brücke überspannt. Hieronymus tut seine Buße in einer Felsenlandschaft, wo neben verwitterten Steinblöcken Moos und Farnkraut wuchert. Maria sitzt neben einem Lattenzaun am Wiesenrain. Ein schmaler Steg, ein Bächlein überspannend,

Albrecht Dürer, Das tanzende Bauernpaar. Kupferstich.

Albrecht Dürer, Der Marktbauer und die Bäuerin. Kupferstich.

Albrecht Dürer, Hase.
Kolorierte Federzeichnung. Wien.

führt nach einem strohgedeckten Bauernhaus hin. Zu solchen Blättern, in denen die Landschaft die Folie für die Figuren abgibt, kommen noch jene anderen, aus denen lediglich der Landschafter spricht. Er zeichnet die Burg von Nürnberg. Die architektonischen Prospekte Canalettos scheinen ihren Schatten vorauszuwerfen. Er geht in das Pegnitztal und malt die weite Ebene, wie man sie von dem Wall aus sieht, mit so feinen atmosphärischen Abtönungen, daß man an die Radierungen Rembrandts denkt. Oder eine Waldlichtung ist dargestellt, an der vorbei der Blick in die weiteste Tiefe schweift. So originell ist der Ausschnitt, so apart ist die Luftstimmung, daß Blätter dieser Art dem Kreise der Modernsten, dem Kreise der Impressionisten entstammen könnten. Wenn in irgend etwas, ist er als Landschafter seiner Zeit vorausgeeilt, das vorbereitend, was die Gegenwart erreichte.

Weiter hat man, wenn man von Dürer spricht, nicht zu vergessen, daß neben dem Praktiker noch der Theoretiker steht. Er hat sich nicht darauf beschränkt, die Natur mit offenem Auge zu betrachten. Er wollte auch das Gesetzmäßige ihres Wesens ergründen, die Spielarten der Spezies auf ihren Typus, die wirre Vielgestaltigkeit der Einzelerscheinungen auf ihre letzte Einheit zurückführen. Bisher waren die Künstler des Nordens rein empirisch vorgegangen. Sie überließen sich ihrem Auge und waren korrekt, wenn ihr Auge richtig sah, fehlerhaft, wenn ihr Auge sie täuschte. Dürer als erster — im Sinne der Italiener — schritt von der Empirie zur Erkenntnis fort. Durch die gelehrten Werke, die er am Abend seines Lebens verfaßte, suchte er der deutschen Kunst die wissenschaftliche Basis zu schaffen, die der italienischen Alberti und Leonardo gegeben hatten.

Wie für Leonardo war also auch für Dürer die Malerei nur eine Ausdrucksform, deren er sich zeitweilig bediente, wenn gerade keine anderen Gedanken seinen Geist erfüllten. Man muß ihn als Ganzes nehmen, um seine Bedeutung richtig zu bewerten, und man ist dazu um so

Albrecht Dürer, Rindermaul.
Aquarell. Wien.

mehr verpflichtet, als seine rein malerische Begabung nicht eben stark war. Was für die deutsche Kunst im allgemeinen gilt, trifft bei ihm noch im besonderen zu. Läßt man als Maler nur diejenigen gelten, die aus dem Zusammenklang farbiger Massen die Anregung für koloristische Akkorde schöpfen, so dürfte Dürer kaum als Maler gerechnet werden. Die Freude an der Sinnlichkeit der Farbe fehlt ihm gänzlich. Bunt und hart, mehr geschrieben als gemalt, haben seine Bilder koloristisch dem Auge wenig zu sagen. Wie ihm als Graphiker die Kunst nur eine Sprachform bedeutet, in der er seine Gedanken niederlegt, so beschäftigen ihn, auch wenn er mit dem Pinsel arbeitet, weit mehr geistige oder zeichnerische als spezifisch malerische Probleme.

Albrecht Dürer, Der verlorene Sohn. Kupferstich.

Das psychologische Problem reizte ihn bei den vielen Bildnissen, die sich von seiner Gesellenzeit bis in seine letzten Jahre hinziehen. Zunächst handelte es sich gewiß nicht um Aufträge. Es sind seine Angehörigen, Verwandte und Bekannte, die ihm Modell sitzen. Er malt in dem Bildnis der Uffizien seinen Vater, den alten biederen Goldschmied, malt den hohläugigen, knochigen Kopf seines Bruders Hans, malt das scharfgeschnittene Gesicht eines Herrn Oswald Krell, malt Michel Wohlgemuth, seinen alten Lehrer, der noch als Achtzigjähriger nichts von seiner Strammheit verlor. Dann beginnen einige Fürsten, reiche Kaufleute und Patrizier ihn zu beschäftigen. Ein Bild in Berlin stellt Friedrich den Weisen dar, noch nicht als den fettleibigen, aufge-

Albrecht Dürer, Adam und Eva. Kupferstich.

Albrecht Dürer, Das große Rasenstück. Aquarell. Wien.

dunsenen Herrn, der er später wurde. Ein anderes in Wien zeigt Maximilian I. Der Kopf des reichen Jakob Fugger, des Hans Imhoff und des Johann Kleberger sind weitere Bildnisse von Leuten, deren Namen wir kennen. Während seiner niederländischen Reise sitzen ihm einige Maler, wie Bernhard van Orley. Im Kupferstich publiziert er die Köpfe von Willibald Pirkheimer, Friedrich dem Weisen, dem Kardinal Albrecht von Brandenburg, Melanchthon und Erasmus. Und am Schlusse seines Lebens schafft er im Holzschuher das Porträt, an das man immer denkt, wenn von Dürer die Rede ist. Also er war einseitig. Zwar hat er während und nach seiner italienischen Reise, wohl unter dem Einfluß Leonardos, auch einige weibliche Porträts gemalt: das junge Mädchen in Berlin mit dem feinen Hals und den zarten Lippen, über die ein Anflug leonardesken Lächelns gleitet, und die junge Frau desselben Museums mit dem dekolletierten Mieder und der losen Haarsträhne, die sich an der Wange herunterringelt. Doch solche Köpfe wirken in Dürers Oeuvre fremd. Weit mehr als weiblicher Charme hat ihn die Herbheit charaktervoller Männerköpfe gefesselt. Das Geistige ist in Männerköpfen, die das Leben gezeichnet hat, mehr ausgeprägt als bei einer noch so schönen Frau. Es ist bei alten Männern mehr prononciert als bei jungen. So erklärt sich, daß wenig jugendliche Männer und sehr wenig Frauen in seinem Oeuvre vorkommen. Eigentlich formale Dinge haben ihn bei diesen Männerporträts auch nicht beschäftigt. Schöne Bewegungsmotive kamen für ihn gar nicht in Frage. Zu einer Zeit, als in Italien das ganzfigurige Bild und das Kniestück immer mehr beliebt wurden, hielt Dürer noch ausschließlich am Brustbild fest. Manchmal — wie in seinem Münchener Selbstporträt und dem Idealporträt Karls des Großen — sucht er durch Frontalstellung den Köpfen eine besondere

Albrecht Dürer, Schöllkraut. Aquarell. Wien.

Feierlichkeit zu geben. Manchmal — wie in dem Bilde des Johann Kleberger — wählt er, wohl unter dem Eindruck Mantegnascher Fresken, die Medaillonform, um einen gewissen antiken Eindruck zu erzielen. Sonst kennt er keinen Wechsel der Stellungen, gibt die Köpfe durchweg in jener Dreiviertelansicht, die seit Jan van Eyck in allen nordischen

Albrecht Dürer, Ansicht von Trient. Aquarell. Bremen.

Bildnissen beliebt war. Ist wenigstens die Malerei von besonderer Güte? Nein. Dürer ist ja, wie schon gesagt, überhaupt kein Maler, er ist ein Zeichner gewesen. Und fast scheint es, als hätte er unter diesem Gesichtspunkt sich die Modelle gesucht. Denn an abenteuerlichen Köpfen ist sein Porträtwerk besonders reich. Hakennasen liebt er und spitze, zahnlose Kiefern, dicke buschige Brauen, die das Auge beschatten, und lange Bocksbärte, die das Kinn umflattern. Solche Köpfe waren ja durch die Zeit gegeben. Doch da es sich häufiger um Studien als um Aufträge handelt, ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß er systematisch Dingen nachging, die ihn als Zeichner reizten. Man denke etwa an das Kupferstichbildnis Friedrichs des Weisen und an die Federzeichnung mit dem 90jährigen Greis, die in der Albertina bewahrt wird. Die Art, wie hier die Augenbrauen, die Stirnfalten, die Bart- und Kopfhaare gegeben sind, ist das Nonplusultra zeichnerischer Sorgfalt. Ganz ebenso wie die Radiernadel und die Feder aber hat er auch

Albrecht Dürer, Innsbruck. Aquarell. Wien.

den Pinsel geführt. Er exzelliert, wenn er Locken malt, wenn er also mit dem Pinsel all die schnörkelhaften Bewegungen machen kann, die er mit der Feder zu machen pflegte, wenn er etwa die „Knoten" oder den Randschmuck zum Gebetbuch Maximilians zeichnete. Gilt es Bärte zu malen, so faksimiliert er sorgfältig jedes einzelne Haar. Bei glattrasierten Gesichtern notiert er genau jede Bartstoppel und Falte. Wenn irgend möglich, zieht er den Leuten Pelz an; nicht der repräsentierenden Wirkung halber, sondern um jedes einzelne Haar spitzpinselig wiederzugeben. Es ist, als wolle er dem Betrachter ermöglichen festzustellen, ob der Pelz ein Fuchspelz oder ein Biberpelz sei. Mit

Albrecht Dürer, Burghof. Aquarell. Wien.

Albrecht Dürer, Burghof. Aquarell. Wien.

demselben spitzen Stift, mit dem er in der Hasenstudie der Albertina jedes Härchen des Felles hinschrieb, verzeichnet er als Porträtmaler alle Haare des Pelzes und des Bartes. Rein ästhetisch können also die Bildnisse dem Auge kaum einen Genuß gewähren. Es ist technisch kein Unterschied zwischen ihm und Denner. Worin liegt seine Größe? Wie kommt es, daß seine Bildnisse, wenn sie auch mühselig und verquält sind, doch so unauslöschlich dem Gedächtnis sich einprägen? Nun, es gibt eben Künstler, bei denen man nur ehrfürchtig die Worte ausspricht: Was für ein Mensch! Bei den vier Aposteln hat Dürer selbst nichts anderes erstrebt als jene formale Schönheit, die an Werken Bellinis und Fra Bartolommeos erfreut. Was aber die vier Hünen über alle Gestalten der Italiener emporhebt, ist ihre geistige

Wucht, ihre felsenfeste, granitene Urkraft. So ist auch das, was Dürers Bildnisse interessant macht, nicht ihr rein künstlerischer, sondern ihr geistiger Wert. Er hat in diese Köpfe etwas von seiner eigenen Faustnatur, von dem tiefen Ernst seines Wesens gelegt. Namentlich die Augen, die er malt, sind ja berühmt. Abgesehen etwa vom Condottiere des Antonello da Messina, kommen solche Augen auf italienischen Porträts nicht vor. Man kann diesen Blick kaum ertragen. Man fürchtet, daß diese Menschen, so ruhig sie sind, plötzlich heftig auffahren könnten. Namentlich der Holzschuher gehört zu jenen ganz seltenen Werken, die man niemals vergißt. Er bedeutet in Dürers Oeuvre das nämliche, was in dem Leonardos die Mona Lisa ist. Es ist in seinem Graukopf mit der Feuerseele der Typus einer ganzen Generation geschaffen: der Typus jenes knorrigen, kampflustigen Geschlechtes, dessen König Luther war und das die Reformation gemacht hat.

Albrecht Dürer, Landschaft. Federzeichnung. Mailand.

Daß Dürer während des Menschenalters, das seine Bildnisse umspannt, eine eigentliche Entwicklung als Porträtmaler durchgemacht hätte, läßt sich gleichwohl nicht sagen. Er beginnt als Kleinmaler und endet als solcher. Er beginnt als Psycholog und bleibt es bis zum Schlusse seines Lebens. Um so größer, um so erstaunlicher ist nun aber der Weg, den er als Kirchenmaler zurücklegte — ein Satz freilich, den man kaum berechtigt ist niederzuschreiben, ohne auch derer zu gedenken, die ihm als Führer dienten. Deutschtümelnde Literaten pflegen ja in Dürer den Inbegriff alles Deutschtums zu sehen. Sie geben den jungen Künstlern von heute den väterlichen Rat, sie möchten

Albrecht Dürer, Der hl. Antonius. Kupferstich.

Albrecht Dürer, Der büßende Hieronymus. Kupferstich.

Albrecht Dürer, Bildnis des Oswald Krell. München.

so national deutsch sein, wie das Dürer gewesen sei; so in ihrer Muttersprache reden, wie das Dürer getan habe. Und in der Tat, man findet bei Dürer alles, was man als deutsch bezeichnet. Man findet deutsche Mannhaftigkeit und deutschen Humor, deutsches Gemüt und deutschen Tiefsinn. Doch noch etwas anderes findet man, was von den Deutschen vor ihm keiner hatte. Man findet auch Geschmack und formale Schönheit — Qualitäten, die er nicht seinem Vaterlande, sondern denen zu danken hat, die in jenen Jahren das waren, was jetzt die Franzosen sind: den großen Meistern Italiens. Anselm Feuerbach schrieb einmal die geharnischten Sätze: „Man hat beliebt, mich als vorzugsweise deutschen Künstler hinzustellen. Ich protestiere feierlich gegen diese Bezeichnung, denn das, was ich bin, habe ich teils mir

Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäuse. Kupferstich.

selbst, teils den Franzosen von 1848 und den alten Italienern zu danken.“ Ganz ähnliche Worte hätte Dürer sprechen können, wenn er das hätte betonen wollen, was ihn von seinen deutschen Vorgängern trennt. Die Größe des Deutschesten aller Deutschen liegt darin, daß er als erster das Bedürfnis fühlte, im Verkehr mit dem Besten, was damals

Albrecht Dürer, Bildnis Friedrichs des Weisen. Berlin.

Albrecht Dürer, Kaiser Maximilian. Wien.

Albrecht Dürer, Bildnis des Johann Kleberger. Wien.

Albrecht Dürer, Bild seines Vaters. Florenz, Uffizien.

in Europa geschaffen wurde, seinen Geschmack zu bilden. Das, was er sagt, ist deutsch. Doch die gebildete Sprache, in der er es ausdrückt, dankt er dem Süden.

Als er seine Tätigkeit begann, beherrschte der steifleinene Michel Wohlgemuth das Nürnberger Kunstleben. Dürer weilt in Wohlgemuths Werkstatt, doch nur wie der Königssohn des Märchens, der sich in die

Köhlerhütte verirrte. Sobald er die Lehrzeit hinter sich hat, löst er die Bande, die ihn mit der Wohlgemuth-Schule verknüpfen, und wählt sich Meister, die geistig ihm näher stehen. Schongauer war, wie die kleine Madonna des Kölner Museums zeigt, sein erster Mentor. Dann

Albrecht Dürer, Bildnis eines jungen Mädchens. Berlin.

Albrecht Dürer, Willibald Pirkheimer. Kupferstich.

Albrecht Dürer, Bildnis des Hans Imhoff. (?) Madrid, Prado.

Albrecht Dürer, Bildnis einer jungen Frau. Berlin.

entschwindet er eine Zeitlang unseren Blicken. Denn das Meißener Altarwerk und die Flora des Städelschen Museums ihm zuweisen, hieße doch behaupten, daß er in seiner Jugend sowohl das Gewand Jan van Scorels wie das des Bartolommeo da Venezia mit ganz verblüffender

Albrecht Dürer, Karl der Große. Nürnberg.

Albrecht Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher. Berlin.

Albrecht Dürer, Bildnis eines alten Mannes. Zeichnung. Wien.

Albrecht Dürer, Beweinung Christi. München.

Sicherheit getragen. Auf festem Boden steht man erst bei den nächsten, durch Mantegna angeregten Werken.

Als er 1494 nach Italien gekommen war, hatten ihm Mantegnas Stiche, deren er zwei kopiert hat, den Blick in eine neue Welt eröffnet. Diesem großen Meister hat er auch in seinen ersten Altarwerken gehuldigt. Fast als Imitator tat er es in dem kleinen Dresdener Altar mit Antonius, Sebastian und den spielenden Putten, auf dem man nichts findet, was nicht auch ein Italiener hätte gemacht haben können. Dagegen schreitet er bei den beiden Darstellungen der Beweinung Christi

Albrecht Dürer, Geburt des Christkindes. München.

von der äußerlichen Imitation zur theoretischen Erkenntnis fort. Er bearbeitet zweimal ein Thema, das in der paduanischen Schule so oft behandelt worden war, und indem er es tut, sucht er sich klarzumachen, wie die Italiener bei der Komposition derartiger Werke verfuhren. Das schmerzerstarrte Wesen Marias und das Pathos der alten zahnlückigen Frau, die mit wildem Jammerschrei die Arme erhebt, zeigen in dem Münchener Werke deutlich, wie sehr Mantegnas Gestaltenwelt Dürers Gedanken beherrschte. Doch mehr noch als die Gestaltenwelt beschäftigte ihn sein Stil. Sowohl in dem Nürnberger wie in dem Münchener Werk herrscht kein loses Nebeneinander wie in Wohlgemuths Bildern.

sondern straffer Aufbau. Statt in lotrechten Streifen aneinander gestellt zu sein, sind die Figuren, wie bei dem Paduaner, einer geschlossenen Dreieckskomposition eingeordnet. Auch die Farbe, die in älteren deutschen Bildern in grelle Einzelkomplexe auseinanderfiel, sucht er auf den einheitlichen, zäh metallischen Ton Mantegnas zu stimmen.

Als aus dem Schöpfer der Apokalypse der Sänger des Marienlebens ward, mußten diese Paduaner Elemente mehr zurücktreten. Auf den Pathetiker folgt der Idylliker. In eine winkelreiche Ruine mit allerlei lauschigen Ein- und Ausblicken ist sowohl in der Münchener Geburt des Christkindes *) wie in der Florentiner Anbetung der Könige die heilige Familie gesetzt. Maria mit ihrem hellblonden, unter weißem

Albrecht Dürer, Anbetung der Könige. Florenz, Uffizien.

Kopftuch hervorquellenden Haar ist die jugendliche hübsche Nürnbergerin des Marienlebens. Statt pathetisch und herb ist er still und mild: als ob er schon vorausgeahnt hätte, daß er aus den Bahnen Mantegnas bald in die Bellinis einlenken sollte.

Denn seine Weiterentwicklung ist die gleiche, die Venedigs Kunst um die Wende des 16. Jahrhunderts durchmachte. Als Dürer 1494 in Venedig weilte, waren die hauptsächlichsten Bilder, die er in den

*) Übrigens hat die Restauration dieses Baumgartnerschen Altars sehr enttäuscht. Man hatte geglaubt, in den beiden Männern, die da vor ihren Pferden standen, einen Zusammenhang mit den Jagdbildern Mantegnas in der Camera degli Sposi sehen zu dürfen; hatte sich eingeredet, Dürer habe hier schon den ersten Schritt zum Monumentalen getan. Und nun war alles Übermalung. Wenn doch wenigstens neben dem restaurierten Bild eine gute Kopie des übermalten hinge. Denn der alte Künstler, der diese Veränderung vornahm, war doch gleichfalls ein Meister.

Kirchen sah, Erzeugnisse der von Mantegna befruchteten Schule von Murano. Auch Giovanni Bellini bewegte sich noch in den Bahnen seines Schwagers. Als er 1506 nach Venedig zurückkam, hatte Bellini seinen weichen, harmonisch schwungvollen Stil gefunden. Vor seinen Altarwerken strömte die Menge zusammen. Dieser Geschmackswandlung folgte auch Dürer: „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, gefällt mir jetzt gar nicht mehr.“ Damit bekundete er, daß auch für ihn die Muranesen ein überwundener Standpunkt waren, daß nicht mehr Bartolommeo Vivarini, sondern Giovanni Bellini ihm als größter Künstler Venedigs galt.

Das Rosenkranzfest, das er für das Kaufhaus der Deutschen malte,

Albrecht Dürer, Das Rosenkranzfest. Prag, Kloster Strahow.

ist das hauptsächlichste Zeugnis seiner Bewunderung für Bellini. Er brauchte in seinen Briefen gar nicht stolz zu berichten, daß der alte Giambellin das Werk gelobt hätte, man würde den Zusammenhang mit Venedig schon aus dem Stil ersehen. Wie er selbst unter dem venezianischen Himmel auftaute, hat seine Kunst das Steife, Gebundene verloren. Ein weicher lyrischer Ton, eine melodische Rhythmik der Linien, selbst in der Farbe, trotz der Restauration, etwas Liebliches, Mildes verrät, daß er, während er am Bilde malte, nicht auf die krausen Spitzgiebel nordischer Häuser, sondern auf den ruhigen Wasserspiegel der Lagunen blickte. Das Ganze ist eine venezianische Santa Conversazione, durch das Temperament eines Deutschen hindurchgegangen. Auch die Madonna mit dem Zeisig. ganz deutsch und

dürerisch, wäre kein fremder Klang inmitten der vollen runden Töne, die Bellini und Cima erklingen ließen. Die Art, wie das Haar Marias fällt, und die Pose des Christkindes zeigen deutlich, wie systematisch er sich um Wellenlinien bemüht. Und wenn er auch nicht Dürer zu sein brauchte, um das zu machen, würde er doch formal in der Geschichte der deutschen Kunst nichts bedeuten, wenn er es nicht getan hätte. Selbst das Nackte tritt in seinen Studienkreis ein. Das miniaturhaft feine Dresdener Bildchen mit dem Kruzifixus, der vor nächtlichem Himmel seine Seele aushaucht, zeigt, daß die Art Antonellos ihn sympathisch berührte. Keine genrehaften Nebenfiguren gibt es; nur das

Albrecht Dürer, Madonna mit dem Zeisig. Berlin.

Albrecht Dürer, Madonna mit den Lilien. Richmond, Sammlung Cook.

Problem des schönen, am Kreuze ausgestreckten nackten Körpers beschäftigt ihn.

Sonst machte Verrocchio auf ihn Eindruck. Denn es war ja kurz vorher das Colleoni-Denkmal aufgestellt worden. Der Eindruck, den dieses Werk auf einen Künstler vom Schlage Dürers machte, muß ein ungeheurer gewesen sein. Es beginnen damals seine Pferdestudien. Die Kupferstiche mit dem großen und kleinen Pferd von 1505 sind vielleicht in Venedig entstanden. Auch bei dem heiligen Georg, der so ruhig sieghaft auf seinem gewaltigen Pferde sitzt, ist der Zusammenhang fühlbar. Und wenn man den stahlgepanzerten Ritter, der trotz Tod und Teufel, die ihn narren, in so eiserner Ruhe seines Weges zieht, mit Recht als Erzeugnis ganz nordischen Geistes anspricht, darf

man doch nicht vergessen, daß der Colleoni auch hier noch nachspukt. Ähnlich, wie er in seinen antiken Blättern, von klassischen Vorstellungen ausgehend, zu Allegorien gelangte, hat im Ritter mit dem Tod und Teufel der Eindruck des Colleoni-Denkmals noch nach Jahren seine letzte ganz in den Dürer-Stil übergeleitete Fassung erhalten. Von dem Eindruck, den die Mosaiken der Markuskirche auf ihn gemacht haben müssen, ist schon die Rede gewesen. Er würde für sein Münchener Selbstporträt, das Idealporträt Karls des Großen und mehrere Madonnen die Frontalstellung kaum gewählt haben, wenn er nicht im Bann der hieratisch feierlichen byzantinischen Hei-

Albrecht Dürer, Allerheiligenbild. Wien.

ligen gewesen wäre, die so ernst und streng von den Wänden des Markusdomes herniederstarren. Nach einer anderen Seite anregend wirkte Leonardo, mit dem er vielleicht in Bologna persönlich zusammentraf. Man kennt ja das Bild der Leonardo-Schule, das in der Londoner Nationalgalerie hängt: jenen schönen jugendlichen Christus, der an den Fingern seine Argumente herzählt, während die Pharisäer, ebenfalls gestikulierend, ihn zu widerlegen suchen. Dürer hatte das Thema „Jesus unter den Schriftgelehrten" auch seinerseits schon in dem Holzschnitt des Marienlebens behandelt, dort aber hauptsächlich Gewicht darauf gelegt, ein festliches Kircheninterieur zu schaffen. In dem Bilde der Barberinigalerie reizt ihn das Problem der gestikulierenden Hände. Es gehört mit Tizians Zinsgroschen in die Reihe jener Werke, die von einer Schulaufgabe aus

gingen, die Leonardo seinen Schülern gestellt hatte. Dürer übernimmt das Motiv, indem er es in fast manierierter Weise akzentuiert. Christus zählt seine Argumente her. Zwei Pharisäer greifen nach seiner Hand, um ihn so „handgreiflich" zu widerlegen. Der deutsche Kleinmaler bleibt er in der Art, wie er das Stilleben betont. Jeder hat seine aufgeschlagene Bibel da, um aus dem Text heraus den kleinen Ketzer ad absurdum zu führen. Aber wie das Motiv als solches von Leonardo stammt, würde er auch einige Köpfe, namentlich den glattrasierten, warzenbesäeten Kerl mit der Habichtsnase und der zahnlosen Oberlippe kaum gemalt haben, wenn nicht die Karikaturen Leonardos auf ihn gewirkt hätten. Und Leonardos Schönheit reizte ihn nicht minder.

Albrecht Dürer, Kruzifixus. Dresden.

Albrecht Dürer, Der hl. Georg zu Pferde.

Wenn man von dem Madonnenkopf der Augsburger Galerie aus dem Jahre 1497 absieht, wo er in den gesenkten Blick etwas melancholisch Feines zu legen suchte, hatte er sich bis zu seiner italienischen Reise mit der Wiedergabe weiblicher Schönheit kaum beschäftigt. Nun malte er jene Mädchen- und Damenporträts des Berliner Museums, die bei der Besprechung seiner Bildnisse schon erwähnt wurden, und zeichnete in Kohle den im Louvre befindlichen Kopf des schwarzhaarigen Weibes mit dem dunkel umränderten Auge, der in seinen großen Formen so seltsam an Werke des Boltraffio anklingt. Nicht nur der sinnliche Zauber von Leonardos Köpfen hatte es ihm angetan, auch in der Technik sucht er ihm zu folgen, indem er keine Linie mehr zeichnet, sondern die Form weich modelliert.

Dürers Weiterentwicklung nach seiner Heimkehr 1507 ist schwankend. Zuweilen tritt wieder der eckige spätgotische Geschmack hervor.

Doch wo das Thema es erlaubt, strebt er nach Schwung der Bewegung, nach Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Bildwirkung, denkt nicht daran, zugunsten fremden Empfindens das eigene zu verleugnen, aber ist sich doch bewußt, daß Realismus nicht Ungeheuerlichkeit und abnorme Häßlichkeit zu sein braucht.

Das Nackte stand zunächst im Mittelpunkt seiner Bestrebungen. Dieses Gebiet hatte die deutsche Kunst bisher kaum betreten. Teils fehlte die Veranlassung, denn man hatte Nacktes nur zu malen, wenn das Martyrium eines Heiligen, etwa des Laurentius oder des Sebastian, zu schildern war; teils ließen sich Modelle schwer finden. Die prüden moralischen Anschauungen des Nordens hinderten die Künstler am Studium des nackten Körpers. Dürer war auch in dieser Hinsicht Romane. Der nackte Menschenleib ist der Traum seines Lebens gewesen. In den Bädern hauptsächlich machte er seine Studien. Man denkt an Hans von Marées, wenn er in dem Holzschnitt mit dem Männerbad diese nervigen Männer zeichnet, die so ruhig in ihrer Nacktheit dastehen; man denkt an Degas, wenn er in dem Frauenbad scharfäugig die Bewegungen dieser Frauen erhascht, die aus dem Bade steigen, sich frottieren, kämmen und abtrocknen. Frühzeitig trat dann seine Neigung hervor, auch dem nackten Körper gegenüber den Theoretiker zu spielen. Dem Kupferstich mit Adam und Eva von 1504 fühlt man es an, daß hier schöne nackte Körper mehr theoretisch konstruiert als wirklich gesehen sind. Die italienische Reise bedeutete in dieser Hinsicht für ihn eine Wiederauffrischung am wirklichen Leben. Sie hat ihm die Möglichkeit gegeben, südliche Menschenschönheit auf sich wirken zu lassen. Daß er unmittelbar nach seiner Rückkehr die beiden lebensgroßen Akte von Adam und Eva malte, die jetzt im Pradomuseum sind, ist also überaus bezeichnend. Beide sind urdeutsch, doch hätte er sie nicht gemalt, wäre nicht der Aufenthalt in Italien vorausgegangen. Italienisch ist die Freude am Nackten, italienisch die Rhythmik, die er in beiden Gestalten erstrebt. Was das für den Norden bedeutete, fühlt man erst, wenn man an die Gestalten des Genter Altar-

Albrecht Dürer, Jesus unter den Schriftgelehrten.
Rom, Galerie Barberini.

werkes zurückdenkt. Gewiß, sie sind Wunderwerke treuester Naturfaksimilierung, aber sie stehen da eckig und plump wie ausgezogene Modelle. Die Figuren Hans Memlings sind zwar zierlicher, aber die Bewegung bleibt gotisch. Die Arme liegen am Körper an; die Beine stehen gleichmäßig schwer auf beiden Füßen. Man fühlt, daß Jan van

Albrecht Dürer, Adam.
Madrid, Prado.

Albrecht Dürer, Eva.
Madrid, Prado.

Eyck und Memling nie andere als nordische Menschen, Menschen ohne gymnastische Anmut sahen. Im Gegensatz zu dieser Steifheit herrscht bei Dürer Freiheit und Schwung der Linien. Wie er anstrebt, im Sinne Verrocchios den Figuren körperliche Rundung zu geben, nachdem bisher die deutsche Kunst rein planimetrisch Konturen gezeichnet und mit Farbe ausgefüllt hatte, sucht er in der Bewegung wirksame Kontraste, ein harmonisches Gegeneinanderspiel schöner Linien zu schaffen. Und

wie ist ihm das geglückt. Wie hat er die aparteste Stellung zu finden gewußt. Das Motiv von Stand- und Spielbein bildet den Ausgangspunkt. Das linke Bein Adams ist leicht zur Seite gestreckt, das Evas zurückgebogen, so daß bei dem breitschultrigen Adam die Konkavlinie, bei der breithüftigen Eva die Konvexlinie sich deutlich markiert. Die Arme, unbehilflich bei van Eyck, bewegen sich in elastischem Rhythmus. Zugleich hat er psychisch — darin verrät sich ebenfalls der Schüler Leonardos — etwas ganz Neues in die Köpfe gebracht. Bei Eyck hält Eva wie ein verständnisloses Modell den Apfel. Hier fühlt man, daß sie klopfenden Herzens den Worten der Schlange lauscht. Rotes Haar hat sie. Ein leises Lächeln umspielt ihren Mund. So schaut sie als schöne Verführerin, halb Lorelei, halb der Dämon der Sünde, mit lauernd schmeichlerischem, betörendem Blick auf Adam hin, der noch zaudert und doch schon verlangt. Begehrlich-sehnsüchtig öffnen sich seine Lippen. Man fühlt, es vibriert in diesen Körpern, und einen Moment später liegen sie sich bebend in den Armen. Im Jahre 1510 kam er noch einmal auf das Thema zurück. Er entwarf eine Zeichnung mit Adam und Eva, in der er, wie in dem gleichzeitigen Silberrelief, das Hauptgewicht auf die wellige Rückenpartie Evas legte. Auch die Münchener Lucretia ist unter diesen Dürerschen Akten immerhin von Bedeutung. Denn wenn man auch sagen kann, daß das Ganze verquält ist und daß der barocke Sehnsuchtsblick nicht angenehm wirkt, so ist die plastische Durchmodellierung des Körpers doch von erstaunlicher Wucht. Im Contraposto glaubt man zu bemerken, daß gewisse Ledabilder der Leonardo-Schule vorbildlich waren.

Albrecht Dürer, Lucretia. München.

Im nächsten biblischen Werk, das nach den Adam- und Evatafeln entstand, der für Friedrich den Weisen gemalten „Marter der Zehntausend", mußte er notwendig in den Realismus zurückfallen, der vor ihm die deutsche Kunst beherrschte. Denn aus einer so vielfigurigen Szene ließ sich eben nichts als ein Gewutzel kleiner Einzelheiten machen. Dagegen konnte er sich in dem Hellerschen Altar mit der

Himmelfahrt und Krönung der Maria wieder um ein Stück dem Ziel nähern, das seit seiner italienischen Reise ihm vorschwebte. Einfach und fein berechnet, bauen die Gruppen der Apostel sich auf. An die Stelle des Zeitkostüms ist eine einfache ideale Gewandung getreten, und die Draperiestudien, die er dazu machte, könnten mit ähnlichen Leonardos verwechselt werden, wenn er auch naturgemäß den welligen Linienfluß dieses Meisters nicht ganz erreicht, da er von seiner primitiven Lust am Nachbilden der Details noch immer nicht lassen kann.

In dem Wiener Dreifaltigkeitsbild von 1511 ist dann der volle Gegensatz zum Wohlgemuth-Stil erreicht. Wo man bei Wohlgemuth die knittrigen Falten gotischer Holzplastik sieht, gibt Dürer einfach große, schwungvoll geordnete Gewandung. Er selbst sogar trägt auf dem Bildnis, das er im Hintergrund anbringt, nicht mehr das Zeitkostüm, sondern einen langen einfachen Mantel. Wo bei Wohlgemuth ein wirres Sammelsurium ist, herrscht bei Dürer feierliche Eurhythmie der Linien. Während die älteren Deutschen solchen Bildern die Form des Flügelaltars gaben, hat Dürer im Sinn des Cinquecento das Ganze in einem einzigen, oben rund zulaufenden Rahmen vereinigt. Die Kurve ist als Kompositionsfaktor der geraden Linie gegenübergetreten. Als Parallele kann man auf Raffaels Disputa verweisen, die im gleichen Jahre entstand.

Albrecht Dürer, Die vier Apostel.
München.

Am Schlusse seines Lebens faßte er in einem der erhabensten Werke, die es auf Erden gibt, das Resultat aller dieser Bestrebungen zusammen. Die niederländische Reise 1520/21 hatte ihm eine neue Anregung zu großartiger Vereinfachung seiner Kunst gegeben. Er sah die Bilder des Quentin Massys mit ihren wuchtigen lebensgroßen Gestalten, sah das Genter Altarwerk. „Das ist eine überköstliche verständige Malerei, und insbesondere Maria und Gott-Vater sind sehr gut.“ Diese Stelle seines Tagebuches deutet an, welchen Weg er verfolgte. Wie zur gleichen Zeit die jungen Künstler Italiens nicht mehr Gozzoli und Pisanello studierten, sondern in der Brancaccikapelle zusammen-

strömten, bewundert Dürer nicht die Kleinmalerei Jans, sondern die mächtigen Gestalten Huberts van Eyck mit den feierlichen, groß drapierten Gewändern und nähert sich so — da Hubert van Eyck als Ausläufer mittelalterlichen Monumentalstils parallel mit Masaccio ging — ganz dem nämlichen Ziel, das die Cinquecentisten Italiens an der Hand Masaccios erreichten. Mehrere graphische Arbeiten lassen verfolgen, wie das Problem in seinem Geiste reifte. Schon 1523 schuf er im Kupferstich die mächtigen, in majestätische Togen gehüllten Apostelgestalten, die von einem leeren Hintergrund sich absetzen. Er, der vorher sich nicht genug tun konnte, landschaftliche Hintergründe zu zeichnen, geht nun dem Monumentalen zuliebe allen intimen Dingen prinzipiell aus dem Wege. Einfache, einsame Gestalten, kolossal gedacht und hingestellt, treten an die Stelle der traulichen Wesen, die vorher in gemütlichen Landschaften so schlicht bescheiden dahinlebten. Die gewaltigste Offenbarung dieses seines heroischen Stils ist das große Evangelistengemälde von 1526.

Giovanni Bellini, Zwei Heilige. Venedig, Frarikirche.

Die „vier Temperamente", heißt es in einer alten Überlieferung, wären in dem Bilde dargestellt. Und daß es so gedeutet wurde, zeigt, wieviel Temperament und Charakter in jedem einzelnen dieser Hünen wirklich steckt. Solche Faustnaturen, solche von Gedanken durchwühlte Köpfe vermochte nur Dürer zu geben. Und wie unerschütterlich stehen die Riesen auf ihren Sandalen da: Felsen, die niemand umrennen kann, Symbole des unverwüstlichen, urkräftigen deutschen Volkstums. Trotzdem, wenn die geistige Größe des Werkes, die eherne Charakteristik der Köpfe das persönliche Eigentum Albrecht Dürers ist, darf man nicht vergessen, daß der Lapidarstil, die formale Einfachheit und statuarische Majestät, ohne Italien gar nicht zu denken wäre. Als Flügelbilder eines Triptychons, dessen Mittelbild die Kreuzigung darstellen sollte, waren die Tafeln geplant. Schon dadurch wird der Blick auf jene oberitalienischen Werke gelenkt, in denen es Sitte war, auf Flügelbildern je zwei Heilige neben Maria und Christus zu stellen. Man erinnert sich, den Markus mit ähnlichem, nervös aufspähendem Blick auf Mantegnas großem Madonnenbild in San Zeno gesehen zu haben. Man erinnert sich auch des Bellinischen Altarwerkes in der Frarikirche, wo auf dem Flügel je zwei Gestalten so angeordnet sind, daß der Kopf der hinteren

neben dem der vorderen auftaucht. Diese historisch feststehenden Dinge bezüglich der Anregungen, die Dürer von den Italienern erhielt, wollen wir nicht verdunkeln, sondern uns der Tatsache freuen, daß es einem Deutschen gelang, das italienische Formengefüge mit solchem Geist zu erfüllen. Man denke nur einen Augenblick an die gotische Verzwicktheit der älteren deutschen Kunst zurück, dann fühlt man, was für eine Tat ein an den Romanen geschulter Meister hier vollbrachte. Daß diese formalen Bestrebungen bald ins Leere umschlugen, ist nicht Dürers Schuld. Bei ihm sind die Mäntel nicht nach akademischem Rezept über hohle Gliederpuppen gehängt. Die Hünen tragen sie, als seien sie ihnen auf den Leib gegossen. Die große Form des Südens hat sich mit der gedankenvollen Seele des Nordens zu einem ganz einzigen Akkord verbunden.

Vom Deutschnationalen.

Denselben Weg, den Dürer gegangen war, gingen die anderen. Es ist falsch, wenn, wie das häufig geschieht, das Zeitalter Albrecht Dürers als eine Epoche nationalen deutschen Schaffens gefeiert wird. Denn das Ziel aller dieser Meister war Italien. „Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom“, hat einmal Genelli geschrieben. Ganz ebenso dachten schon die Meister der Dürer-Zeit. Und man kann ihre Sehnsucht nach Hesperien ja sehr wohl verstehen. Es war die Liebe zur Sonne, die Müdigkeit des Nordens, die unsere deutschen Künstler, ganz wie einst die Kaiser des Mittelalters, nach Italien trieb. Und es war weiter auch das Bewußtsein, daß nur in Italien ein Künstler schaffen könne, daß er nur auf klassischem Boden sich zu stilvoller Schönheit zu erheben vermöchte. Man darf eben nicht vergessen, was für ungeheure Vorzüge Italien vor dem Norden voraushatte. Der Künstler erlebte dort Kunst. Denn er war von Schönheit umgeben. Menschen sah er um sich mit gymnastisch beweglichem, „geistvollem“ Körper. Zu einem Volke sprach er, das ästhetisch geschult war, Kunst als Kunst zu verstehen. Der deutsche Maler zur selben Zeit war noch der Gehilfe des Religionslehrers. Erteilte er stramm und allgemeinverständlich seinen Unterricht, so erfüllte er alle Forderungen, die das Banausentum an ihn stellte. Und was für verrückte abenteuerliche Gestalten sah er um sich: diese Männer mit dem Harlekinkostüm und den schwerfälligen, wie steifgefrorenen Gliedern; diese Frauen mit der dicken Halskrause und dem armseligen, unter schwerem Korsettpanzer verkümmerten Leib. So erklärt sich die Sehnsucht nach Italien, die seit dem Beginn des Cinquecento unsere Besten erfaßte. Sie wollten Schönes sehen, wollten den Kasten- und Philistergeist des Nordens vergessen, wollten ein paar Jahre wenigstens sich als Künstler fühlen. „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“ Diese Worte, die Dürer von Venedig nach Hause schrieb, enthalten die ganze Stimmung

eines Künstlers, der in eine kunstlose Welt gesetzt ist. Und niemand wird leugnen, daß in formalen Dingen unseren Künstlern die Berührung mit Italien viel wichtige Anregungen brachte. Sie erwarben sich im Süden einen reineren Geschmack. Sie lernten bildmäßig komponieren, lernten die Farbe meistern, wurden angeregt, den Bewegungsgesetzen des nackten Körpers nachzugehen, ihre ganze Kunst auf eine festere, wissenschaftlich bereitete Grundlage zu stellen. Von gotischer Verzwicktheit zu stilvoller Schönheit — das war der Entwicklungsgang Albrecht Dürers, und seine „Vier Apostel" beweisen, daß monumentale Größe sich sehr wohl mit deutscher Eigenart verträgt.

Trotzdem läßt sich die Empfindung nicht ganz abweisen, daß durch den italienischen Einfluß, der seit dem Beginn des Cinquecento in immer höher steigenden Wellen sich geltend machte, auch gewisse entwicklungsfähige Keime, die im deutschen Boden geschlummert hatten, jählings erstickt wurden, da das Streben, den Italienern es gleichzutun, den Charakter unserer Künstler nivellierte, sie aus knorrig selbständigen Querköpfen zu akzentlosen Kosmopoliten machte. Schon der alte Holbein liefert dafür ein Beispiel. Gewiß, die Passionsbilder, die er in seiner Jugend malte, waren barbarisch und roh. Der Sebastiansaltar, mit dem er seine Tätigkeit abschloß, zeigt eine ruhige, abgeklärte Schönheit. Aber im Streben nach dieser Schönheit mußte er auf die hanebüchene Kraft, auf das forsche Drauflosgehen verzichten, das bei aller Roheit in seinen Jugendwerken so fesselt. Es ist, als hätte ein wilder Kerl sich ein Feiertagskleid angezogen, das ihn nun veranlaßt, nur noch wohlabgemessene, würdevoll bedächtige Bewegungen zu machen. Und was vom alten Holbein gilt, gilt von den meisten, die nun folgten. Ihre Lebensarbeit zielt darauf ab, ein möglichst elegantes Italienisch sprechen zu lernen, und ihre Eigenart besteht in den meisten Fällen lediglich darin, daß, so fließend sie es sprechen, doch der angeborene Dialekt sie manchmal zu einer falschen Vokabel, zu einer unromanischen Wendung veranlaßt. Gewiß, man bewundert zuweilen die Stilreinheit, zu der sie sich im Süden erhoben. Es muß deutschen Bären sehr schwer geworden sein, sich künstlich das Aristokratentum eines altgeschichtlichen Kulturvolkes anzueignen. Doch um die Formenschönheit der Romanen bemüht, gaben sie nur allzuoft die eigene Persönlichkeit preis, wurden zu Planeten, die, selbst nicht mehr leuchtend, um die Sonne fremder Meister kreisten. Es gilt schon für diese Künstler, was Schwind später über Cornelius und Kaulbach schrieb: „Man muß malen, wie einem der Schnabel gewachsen ist. Insbesondere kann die Nachahmung der Italiener uns in der Regel nur unserem eigenen Wesen entfremden. Es schwankt jeder, der seine Muttersprache verlernt hat."

Überschauen wir daraufhin die Werke, die im Zeitalter Dürers entstanden, und suchen wir festzustellen, was unsere Künstler lernten und was sie einbüßten, was an ihnen romanisch und was deutsch ist.

„O Jahrhundert! Die Geister erwachen, die Studien blühen. Es ist eine Lust zu leben." Mit diesen Worten hat Hutten bekanntlich den Anfang des 16. Jahrhunderts begrüßt. Und daß es für Deutschland tatsächlich erst das Ende des Mittelalters bedeutete, geht namentlich aus den Bildnissen hervor. Im 15. Jahrhundert waren noch sehr wenige gemalt worden. Die von Pleydenwurff, Wohlgemuth und dem Meister des Amsterdamer Kabinetts sind vereinzelte Ausnahmen. Jetzt erwacht auch im Norden das Ruhmesbedürfnis. Die Fürsten, die berühmten Männer lassen, wenn nicht in Bildern, doch in Kupferstichen und Holzschnitten sich darstellen. Namentlich in den Kupferstichen ziehen alle markanten Persönlichkeiten der Reformationszeit vorüber. Und sie sehen ihren Zeitgenossen im Süden ähnlicher als ihren nordischen Vorfahren. Denn die Tracht ist wie in Italien nicht mehr die schlanke der Gotik, sondern die breite der Renaissance. Nicht mehr enganliegende Trikots, spitze Mützen und Schnabelschuhe, sondern mächtige Sandalen, runde Baretts und wallende Mäntel werden von den Herren getragen und geben den Gestalten, die früher so schneiderhaft dünn waren, etwas Gesetzteres, Würdevolleres, Ernsteres. Desgleichen bemühen sich die Damen sehr um die Allüre des Cinquecento. Sie tragen runde Hauben und gepuffte Ärmel. Die Arme, früher so zimperlich, liegen breit über dem Leib. Naturgemäß verschwindet auch der fromme Zug, den bisher die Bildnisse noch hatten. Im 15. Jahrhundert ließen von Friedrich Herlin Nördlinger Herren und Damen sich darstellen, wie sie in der Kirche in ihrem Betstuhl knien. Jetzt entstehen zuweilen noch Gnadenbilder: Mann und Frau mit ihren Kindern vor Maria kniend, die ihren Mantel schützend um sie breitet. Sonst sieht man, wie auf den italienischen Bildnissen, nicht mehr fromme, sondern weltlich selbstbewußte Menschen — Leute, die, statt des Gebetbuches oder Rosenkranzes, Handschuh, Schwert oder Fächer halten. Höchstens in Kleinigkeiten verrät sich, daß die repräsentierende Würde, die nun angestrebt wurde, den Deutschen doch nicht im Blute lag. Ein Rest des Gebundenen bleibt übrig, als ob die Leute trotz ihrer freien Haltung nicht aus engen Verhältnissen herauskönnten. So sehr zum Beispiel die Herzogin Anna von Bayern auf dem Wiener Bildnis Hans Mielichs sich um Feierlichkeit bemüht, es ist, als ob sie nicht atmen könne, als ob das Prunkgewand, das sie einpreßt, sie an jeder Bewegung hindere. Die Damen bleiben trotz der angestrebten großen Allüre Honoratiorenfrauen. Die Vornehmheit der Toilette stimmt oft nicht zu den verkniffenen oder hausbackenen Köpfen.

Auch die Künstler selbst wußten als Deutsche sich doch nur schwer in das Wesen des großen Stils zu versetzen. So sehr sie sich anstrengten, die Falten der Gewänder majestätisch zu ordnen, kommen sie über bauschige Schwere oder kleinliche Verzwicktheit nur selten hinaus. Was in den italienischen Porträts noble Einfachheit war, ist in den deutschen gewöhnlich provinzielle Überladung. Und einen spezifisch deutschen Zug kann man, wenn man will, außerdem darin sehen, daß bei uns viel mehr Familienbilder als in Italien gemalt wurden. Als Beispiel nenne ich das Berliner Bild mit der Familie Cuspinians und das Münchener, auf dem der Patrizier Konrad Rehlingen im Kreise seiner zahlreichen Sprößlinge dargestellt ist. Der Familiensinn bleibt noch immer stärker als das Repräsentationsbedürfnis, dem die meisten italienischen Bildnisse ihr Entstehen dankten.

Der Mensch schafft nun seine Götter nach seinem eigenen Bild. Demgemäß verwandeln sich auch in den Altarwerken die Heiligen aus gotischen Menschen in Menschen der Renaissance. Die Figuren bekommen etwas Edleres, Breiteres. Nicht mehr die enganliegenden Trikots, spitzen Mützen und Schnabelschuhe der Gotik, sondern breite Sandalen, breite Baretts und wallende Mäntel werden auch von den Heiligen getragen. Die Stellungen werden fester, die Bewegungen würdiger. In der Luft flattern die nackten Putten der Italiener. Die Kompositionen, früher planlos und überfüllt, bekommen mehr einheitliche Geschlossenheit. Die architektonischen Formen, früher gotisch, erleben ihre Umgestaltung im Sinne der Renaissance. Selbst aus der Stoffwahl ist ersichtlich, daß man nun ebenfalls nach Vornehmheit, nach repräsentierender Würde strebte. Sie war so komisch, die Legende vom heiligen Ulrich, dessen Gänseflügel sich in einen Fisch verwandelten, als der Bischof gerade an einem Fasttag zum Besuch kam. Sie war so komisch, die Legende von Ambrosius, dem Bienen, während er als Kind in der Wiege lag, Honig als Sinnbild der Beredsamkeit in den Mund legten und der dann in den Bildern als kurzsichtiger alter Geistlicher dargestellt wurde, vor dem in sehr bedenklicher Zweideutigkeit eine Wiege mit einem Kinde steht. Alle solche, ans trivial Komische streifende Dinge sucht man nun zu vermeiden. Statt der erzählenden Dinge werden im Sinne der Italiener mehr mächtige Einzelgestalten gegeben. Namentlich in der Aktmalerei sucht man von spröder Eckigkeit zum weichen Wohllaut der Form zu gelangen. Und daß in diesen Bestrebungen Logik gewaltet hat, darf nicht übersehen werden. Deutschland war aus dem Empfindungsleben und der Formenwelt der Gotik herausgetreten. Es würden also, selbst wenn die Künstler am gotischen Stil festgehalten hätten, wirklich lebensvolle Werke doch nicht mehr entstanden sein. Und wäre es der deutschen Renaissance-

kunst beschieden gewesen, sich ruhig weiter zu entwickeln, so würde ihr gewiß auch der krönende Abschluß nicht fehlen. Man würde sehen, daß die Lebensarbeit der Burgkmair und Baldung eine ebenso nützliche war wie in den Niederlanden die der Barend van Orley und Mabuse, auf deren Schultern sich ein Rubens erhob. Doch das war eben das traurige Schicksal der deutschen Kunst. Kaum hatten unsere Künstler sich mit dem Renaissancestil vertraut gemacht, da kamen die Wirren der Reformation, und der mühsam bereitete Boden ward wieder unfruchtbar. Farblose kirchliche Streitigkeiten begannen die Geister zu beschäftigen. Auf die kirchlichen folgten die großen politischen Kämpfe. Und es war aus mit der Kunst. Sie mußte verdorren. „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht." Die Ernte blieb aus. Es fehlt das Endresultat. So kommt es, daß die Deutschen der Dürer-Zeit nur Wanderern gleichen, die nach einem neuen Ziel ausspähen. Doch, da es nicht, auch von keinem Späteren erreicht wurde, ist man leicht versucht, zu glauben, daß der Weg, den sie gingen, überhaupt ein Irrweg war. Man sieht nur das Unzulängliche, das, was sie nicht erreichten. Auf der einen Seite die italienische Kunst in ihrer ruhig sieghaften Schönheit; auf der anderen die deutsche einer Übergangszeit in ihrem unbehilflichen Tasten, ihrem Tantalusbemühen, das sich anzueignen, was die italienische als Geschenk der Götter besaß.

Das, was die Deutschen in ihren Altarwerken zunächst schon von den Italienern unterscheidet, ist, daß sie auf die architektonisch ornamentalen Dinge viel zu großes Gewicht legen. Die Italiener verwendeten die Architekturformen, die für sie nichts Außergewöhnliches hatten, nur in dem Maße, als der Wohlklang es forderte. Der Deutsche der im Süden war, will mit seinen Kenntnissen des neuen Baustils renommieren. Darum häuft er in den Bildern die unmöglichsten Dinge an und erreicht durch diese Anhäufung das Gegenteil der Wirkung, die in den italienischen Werken die architektonischen Formen ausüben. Wie die deutsche Renaissancearchitektur selbst, mit der italienischen verglichen, etwas Überladenes, Kleinliches hat, so unterscheiden sich auch die deutschen Bilder von den italienischen dadurch, daß sich mit den Renaissanceelementen nicht nur oft noch eine barock gewordene Gotik mischt, sondern daß auch diese Renaissanceelemente selbst nicht in ihrer Reinheit, sondern in verschnörkeltem, harlekinhaftem Aufputz sich darbieten.

Dann die Vornehmheit der Gestalten selbst. Man kann ja sicher nicht leugnen, daß das Deutschland des 15. Jahrhunderts etwas Groteskes hatte. Es herrschte in allem, auch in der Kleidung die Vorliebe für das Affenteuerliche, Naupengeheuerliche, die Freude am Hanebüchenen, Groben. Schwerfällig oder fahrig sind die Bewegungen,

schrill, grell, idiotenhaft die Mienen. Philisterhaftigkeit mischt sich mit Roheit und verdrehtem, störrischem Eigensinn. Kerle mit holprigen Knien, dicken Krampfadern und schwieligen Ellbogen schreiten wie steifgefrorene Hanswürste daher — eine Armee von Wahnsinnigen, die die Erde ausgespien. In der hanebüchenen Schilderung solcher spitzbübischer, verdrehter Kerle, dicker Schmerbäuche und verhungerter Geizhälse hatten die deutschen Künstler aber immerhin sehr Großes geleistet. Sie waren auch sehr zierlich, diese gotischen Marien, die ihren kleinen Busen wie eine Weltkugel halten. Mit all diesen grotesken, naiv gesehenen Dingen ist es nun vorbei. Wie Dürer bedauerte, daß er in seiner Jugend die krausen holprigen Gestalten viel zu sehr geliebt habe, mühten sich alle Jüngeren um anmutige, geschmeidige Eleganz. Und was erreichten sie? Schon wenn man Dürers Lebenswerk überblickt, bedauert man zuweilen, daß er sich abquälte, ein anderer zu sein, als seine Heimat ihm gestattete. Man bedauert es noch weit mehr bei den anderen, die nicht in der Lage waren, dem Fremden so viel eigene Persönlichkeit wie Dürer entgegenzustellen. Denn jede Kunst wurzelt eben im Boden ihres Landes. Der Charakter der italienischen wird bestimmt durch den Sinn für das plastisch Schöne, wie es dort in allen Dingen des Alltags sich äußert. Nun sehe man aber, wie ein italienischer Bauer seinen Mantel trägt und wie es ein deutscher tut. Man vergleiche einen deutschen Straßenjungen mit einem Hirtenjungen der Campagna. Schon dieser Vergleich wird zeigen, daß das Streben nach Schwung, Rhythmus und Harmonie, das jetzt in die deutsche Kunst kam, eine sehr bedenkliche Sache war. Die deutschen Künstler strebten nach etwas, was der Charakter ihres Volkes ihnen nicht geben konnte. Sie suchten auf theoretischem Wege zu dem zu gelangen, was den Italienern als Geschenk der Natur in den Schoß fiel. Das führte zur eingelernten Pose. Die Körperherrlichkeit, die die Italiener in natura vor sich sahen, war für die Deutschen nur ein theoretisches Dogma. Sie konstruierten den großen Wurf der Gewänder, konstruierten die große Gebärde. Man glaubt, sie vor sich zu sehen, wie sie sich abmühen, deutschen Modellen die Stellungen einzustudieren, die auf italienischen Bildern die Menschen machen, und man atmet fast auf, wenn die Modelle rebellieren, wenn deutsche Ungelenkigkeit oder Starrköpfigkeit mit Absicht gegen die eingelernte Pose verstößt. So hatte ja ehedem die germanische Kunst begonnen. Als im karolingischen Zeitalter junge Deutsche, die als Gehilfen der ins Land gerufenen byzantinischen Meister gearbeitet hatten, ihre ersten selbständigen Werke herstellten, glaubten sie genau zu kopieren und merkten gar nicht, wenn ungelenke Bewegungen oder spontane rohe Gefühlsausbrüche gegen das vornehme, von den Fremden übernommene Schema

verstießen. So dringen auch jetzt ganz gegen den Willen der Künstler die national deutschen Züge immer noch durch, und wenn man zwischen den Zeilen liest, wird man sie sowohl in der Stoffwahl wie in der Art der Behandlung herausfinden.

In Italien wurden Passionsszenen fast nie mehr gemalt, da man sie als unedel empfand. In Deutschland blieben sie. Namentlich die Gefangennahme Christi und die Kreuztragung wurden im Sinne großer Volksstücke gern geschildert, wobei die deutsche Freude am landsknechthaft Soldatischen, forsch Martialischen mitsprach. Aus dem gleichen Grunde, als Symbol der Ritterlichkeit blieb der heilige Georg, der im Italien des Cinquecento zurücktrat, in Deutschland sehr beliebt. Man kann an Siegfried, der den Drachen tötet, an Maximilian den letzten Ritter und überhaupt an den chevaleresken Geist des Deutschtums denken.

Andere Bilder berichten von der deutschen Freude an der Häuslichkeit und von deutschem Familiensinn. Das Thema von der Wochenstube der Maria paßte wegen seiner Intimität nicht in das Programm der Cinquecentokunst hinein. In Deutschland wurde es gerade wegen seiner familiären Kinderstubenstimmung oft behandelt. Alle Gevatterinnen sind zum Besuch. Die Großmutter hat sich die Strümpfe ausgezogen, um mit dem Fuß die Temperatur des Wassers, in dem das Kleine gebadet werden soll, zu prüfen. Man denkt an eine muffige, enge deutsche Bürgerstube, wo kleine Kinder am Sonnabend gebadet werden und schmutzige Windeln am Ofen trocknen. Aus einem ähnlichen Grund, wegen seiner traulichen Häuslichkeit, bleibt das Thema der heiligen Familie, das ja in Italien gleichfalls vermieden wurde, beliebt. Man blickt da in eine Stube, wo allerhand Haustiere neben den Menschen sich herumtreiben. Maria liest in einem Buche, der alte Joseph, der einen Schlüsselbund angehängt hat, gibt dem Christkind einen Apfel, das ein sehr hübsches, auf der Frankfurter Messe gekauftes Kleidchen trägt. Die heilige Sippe ist ein Thema, dem man ebenfalls fast nur in der deutschen Kunst begegnet. Indem die Maler die Verwandtschaft Marias schilderten, malten sie gleichzeitig eine deutsche Spinnstube: Gevatterinnen und Nachbarinnen, die, von ihren Sprößlingen begleitet, beim Kaffeeklatsch sitzen. Außer der heiligen Sippe ist die heilige Anna beliebt. Und es ist ebenfalls eine sehr deutsche, Ludwig-Richtersche Großmutterstimmung, wenn die Alte mit dem Kleinen, das auf dem Schoß ihrer Tochter ruht, in recht familiärer, fast ein wenig obszöner Weise scherzt. Vom deutschen Kindersegen erzählen viele Votivbilder, auf denen Mann und Frau, von einer dutzendköpfigen Nachkommenschaft umgeben, patriarchalisch bieder zu Füßen Marias knien.

Und dann namentlich das Trinken. „Der liebste Buhle, den ich han, der liegt beim Wirt im Keller." Das ist der Refrain, der durch die meisten Bilder geht. Daß bei der Geburt der Maria die Nachbarinnen mit großen Maßkrügen hantieren, ist schon erwähnt worden. Und ganz besonders muß man daraufhin die Abendmahlsbilder anschauen. Die italienischen Werke des Cinquecento bieten ja überhaupt keine Parallele. Denn hier ist alles edel. Man sieht mäntelumwallte griechische Philosophen an der Tafel vereint, wie sie über die Worte des Heilandes: „Einer unter euch wird mich verraten!" nachdenken. Nur die Bilder des Quattrocento, die das Abendmahl im eigentlichen Sinn als Mahlzeit darstellten, können zum Vergleich herangezogen werden. Und da sieht man denn: der Italiener hat sein regelrechtes Diner. Ohne Vor- und Nachspeise, namentlich ohne Früchte kann er sich eine Colazione nicht denken. In Deutschland ist die Mahlzeit sehr mäßig. Es gibt nur Fleisch und Brot, doch um so mehr wird getrunken. Aus dem Abendmahl wird ein Abendgelage. Selbst auf dem Dürerschen Blatt fehlt der große Humpen nicht, der an dem Tisch herumgeht. Und durch die Darstellungen Schäufeleins und Cranachs wird man fast an Studentensaufereien erinnert. Man glaubt die Jünger zu hören, wie sie sich gegenseitig zutrinken. Ein kolossaler Humpen steht auf dem Tisch. Einer setzt den Riesenbecher an die Lippen; zwei andere sind beschäftigt, sich einzuschenken. Und man kann sich nicht verhehlen: je reicher die Bilder an solchen Zügen sind, desto unedler sind sie wohl, aber desto heimatlicher berühren sie. Auch das bodenwüchsig Deutsche, selbst in seinen wenig erbaulichen Zügen, wirkt lebensvoller als eine Noblesse, der man nur allzuoft das Gemachte, äußerlich Imitierte anmerkt.

Zu den biblischen Themen traten dann im Zeitalter des Humanismus auch mehr und mehr die Stoffe aus der antiken Legende. Schon Dürer hatte eine Lucretia und einen Herkules gemalt, der die stymphalischen Vögel erschießt. Die Jüngeren folgten. Nicht nur die Geschichte von Herkules, der den Antäus würgt, wird, nachdem sie 60 Jahre vorher den Mantegna und Pollajuolo beschäftigt hatte, nun ein beliebtes Thema, sondern auch die vielen Lucretiabilder — wie die Darstellungen der Judith und Herodias — beweisen, daß die Künstler nun ähnliche Probleme wie die Italiener sich stellten, daß es sie reizte, in lebensgroßen Figuren dem Linienfluß nackter oder nur halbbekleideter Körper nachzugehen. Und wenn irgendwo, zeigt sich auch hier, wie schwer es den Deutschen wurde, mit den Romanen zu wetteifern. Baldungs Herkules, der den Antäus würgt, ist, mit dem Blatt Mantegnas verglichen, doch nur eine Modellstudie von sehr zweifelhaftem Wert, und einen größeren Gegensatz als zwischen den Lucretiabildern Raffaels

und Cranachs kann man sich überhaupt nicht vorstellen. Bei Raffael rhythmische Bewegung, eine edle Geste, die nach deutschem Geschmack fast an klassische Theaterkunst streift. Bei Cranach die Stellung, wie sie linkisch eckige Bürgertöchter machen, wenn sie in der ersten Tanzstunde ihre Füße in schnippische Menuettpositur bringen und mit der Hand das Röckchen kokett emporraffen. Die Überschrift solcher Lucretiabilder: „Lucretia, hab Dank deiner Ehr, jetzt ersticht sich keine mehr", zeigt gleichzeitig, durch welch billigen Witz man einem Thema, das in Italien lediglich wegen seiner formalen Schönheit behandelt worden war, eine spießbürgerlich moralisierende Würze zu geben suchte. Doch immerhin, auch in diesen Zügen liegt eben das Deutschtum. Während die Werke, wenn sie edler wären, nur den Wert von Kopien hätten, strömen sie so, wie sie sind, einen gewissen Duft der Ursprünglichkeit aus, den man nicht missen möchte, da man ihn als deutsch empfindet. Und von den übrigen antiken Werken gilt das noch mehr. Sie haben deutsche Märchenstimmung, weil sich darin mit dem Edlen das Naive, mit der archäologischen Echtheit, die man anstrebte, das mißverstandene, rein Romantische in fast komischer, doch sehr anziehender Weise mischt.

Es ist ja interessant, zu verfolgen, wie die Antike ihren Einzug in die deutsche Geisteswelt hielt. Schon um 1300 hatte Heinrich von Veldeke die Äneis, Konrad von Würzburg die Sage vom Trojanischen Krieg und Albrecht von Halberstadt die Metamorphosen des Ovid bearbeitet. Dann folgen die Volksbücher des 15. Jahrhunderts, in denen die Antike auch schon eine seltsame Rolle spielt. Im Defensorium inviolatae virginitatis Mariae soll beispielsweise die These, daß Maria unbeschadet ihrer Jungfräulichkeit habe empfangen und gebären können, durch den Hinweis auf Fabeln der griechischen Mythologie bewiesen werden. Man beruft sich etwa, um das Wunder der Erzeugung Christi zu rechtfertigen, auf das Wunder vom Goldregen der Danae. Als Blockbuch wurde auch schon ein kleiner Baedeker für die nach Rom wallfahrenden Pilger veröffentlicht, worin von Romulus und Remus, von Marcus Curtius und anderen Helden des alten Rom erzählt wird. Dann nach Erfindung der Buchdruckerkunst erschienen deutsche Bearbeitungen der verschiedensten alten Stoffe. Man las die „schöne Historia, wie Troja die köstliche Stadt zerstöret ward", las Äsops Fabeln, las die Geschichte Alexanders des Großen. Und es ist bekannt, wie abenteuerlich in allen diesen Büchern die Antike aufgeputzt ist. Die klassische Götterwelt verwandelt sich für die Deutschen in ein versunkenes Zauberreich, wo Hexerei und Liebe, Abenteuer und Rittertum herrschen. Greifen und Schwanenjungfrauen, Riesen und Zwerge, Meerweiber und Meermänner, Mißgeburten und Kobolde — das sind

die stets wiederkehrenden Dinge. Die klassische Legende hat sich vollständig mit dem deutschen Märchen vermischt. Am Schlusse des 15. Jahrhunderts blickte man dann in die Welt des italienischen Humanismus hinein. Sebastian Brant, der Verfasser des Narrenschiffes, war der wissenschaftliche Berater bei der Illustration der ersten Klassikerausgaben, die in Deutschland erschienen. Dürer lernte die Kupferstiche des Mantegna kennen. Jacopo de Barbari, der Venezianer, weilte in Deutschland. Auch Gelehrte wie Pirkheimer, Scheurl und Melanchthon wußten in archäologischen Dingen recht gut Bescheid. Trotzdem. Es ist schon betont worden, wie merkwürdig in Dürers Raub der Amymone und Raub der Proserpina der klare Geist des Hellenentums sich mit nordischer Nebelstimmung eint. Und auch die Werke der anderen sind noch immer von archäologischer Korrektheit himmelweit entfernt. Nur ein paar Künstler, die in Rom gewesen waren, wie Barthel Beham, geben ihren Kupferstichen manchmal einen romanischen Schwung, den man dann nicht selten als akademisch kühl empfindet. Die anderen haben entweder noch die nämliche Naivität, die ein halbes Jahrhundert vorher in Italien den Gozzoli und Piero di Cosimo veranlaßten, Helena als florentinisches Modepüppchen, Perseus als fliegenden Holländer mit roten Trikots und blauem Waffenrock darzustellen, oder sie bleiben Deutsche in der Art, wie sie das Hellenische ganz ins nordisch Germanische überleiten. Mögen sie die Grazien, das Urteil des Paris, Venus, Apollo oder Diana malen — man denkt an deutsche Quellnymphen, die an rieselnden Bächen lagern, an die wilden Männer, die in unseren Volksmären sich bekämpfen, an die neckischen Waldfräulein, die in der deutschen Sage ihre Hirschkuh am Waldbach tränken. Das Hellenische tritt dermaßen zurück, und der Zauberhauch des deutschen Märchens umwittert die Bilder derart, daß man die Darstellungen des Parisurteils, die damals in Deutschland gemalt wurden, lange Zeit als Szenen aus der Tannhäusersage oder als Szenen aus der Legende Alfreds des Großen deutete.

Die landschaftlichen Hintergründe tragen natürlich sehr viel zu dieser deutsch-romantischen Stimmung bei. Wir haben gesehen, daß in Italien die Landschaftsmalerei zugunsten einer großen Figurenmalerei mehr und mehr zurücktreten mußte. Zu diesem Opfer konnten sich die Deutschen nicht entschließen. Die Landschaft behält nicht nur ihre Bedeutung als Hintergrundskulisse, sondern sie drückt nicht selten die Figuren zur Staffage herab. Und zwar scheiden sich die Künstler auch in ihren landschaftlichen Bestrebungen je nach den Tendenzen, die sie als Figurenmaler befolgen, in zwei Gruppen. Die einen, die nach dem Majestätischen streben, bevorzugen auch als Landschafter italienische Motive. Denn es läßt sich ja nicht leugnen, daß die italie-

nische Natur majestätischer als die deutsche ist: ernster und feierlicher in den Linien, einheitlicher in den mächtigen, dekorativ wirksamen Farbenkomplexen. Der deutschen Natur haftet, wie man sich ausdrücken kann, ein gewisser gotischer Beigeschmack an. Man hat ja unsere Wälder schon oft mit gotischen Kathedralen verglichen. Das Holprige und Spitze, Krause und Zackige überwiegt. Es ist sehr schwer, die Einzelheiten auf monumentale ruhige Linien, auf große einheitliche Farbenmassen zurückzuführen. Trotzdem wurde dieser gotische Charakter der deutschen Natur eigentlich jetzt erst erfaßt. Neben denen, die die runde Silhouette der Laubbäume, das Weiche, Moosige, Wellige lieben, stehen andere, die an spitzem Geäst, verkrüppeltem Buschwerk und krauslinigem Farnkraut, an allem, was dem gotischen Maßwerk ähnelt, eine besondere Freude haben. Gerade diese Meister rufen heimatliche Empfindungen wach, so wie ja auch Schwind wegen des gotischen Charakters seiner Waldbilder so deutsch berührt. Und während aus solchen Bildern die alte deutsche Freude am zeichnerischen, scharf prononcierten, knittrigen Umriß spricht, entstanden auch andere, die mehr malerischen, luministischen Problemen nachgehen. Das Studium der Lichteffekte begann, wie in den Niederlanden, auch in Deutschland einige Maler zu beschäftigen, die in diesem Sinne die Brücke zu dem liebenswürdigen Lichtpoeten des nächsten Jahrhunderts, zu Adam Elsheimer schlagen.

Sogar das Sittenbild, das die Italiener aus dem Repertoire der Kunst gestrichen hatten, brauchte in Deutschland nicht zu verkümmern. Zwar von Malereien kann man nur in seltenen Fällen reden, denn Bilder waren eben in Deutschland fast nur für Kirchen nötig. Als billiger Wandschmuck für das Bürgerhaus reichten Kupferstiche und Holzschnitte aus. Auf diesem weiten Felde der Graphik tummeln sich nun aber die Künstler mit kannibalischer Freude. Auf den Jahrmärkten und Messen, unter den Bauern und Kleinbürgern treiben sie sich umher, halten die Szenen des Volkslebens in urwüchsiger Derbheit fest. Liebespaare, Trachten, Gerichtsverhandlungen, festliche Aufzüge und Lustbarkeiten, die malerischen Gestalten verwitterter Landsknechte, Marketenderinnen, Dirnen und vornehme Damen, Bauern, junge Stutzer und alte Edelleute — alles zieht in den Blättern wie in einem Kinematographen vorüber. In diesen Zeichnungen haben die Aldegrever, Sebald Beham, Hopfer, Schäufelein, Burgkmair und Urs Graf die Chronik ihrer Zeit geschrieben, das kulturgeschichtliche Bilderbuch ihrer Epoche geliefert. Hier lassen sie sich gehen; hier sind sie durch keine fremden Ideale beirrt. Mit frischem Blick schauen sie ins Leben hinein und halten das, was sie sehen, mit dokumentarischer Treue fest. Und da die Kunstgeschichte schließlich nicht nur eine Geschichte der Formen- und

Farbengedanken ist, die sich in den verschiedenen Epochen ablösten, sondern da wir es auch lieben, uns rein geschichtlich in den Geist der Zeiten zu versetzen, Kunstwerke als Illustrationen zur Kulturgeschichte auf uns wirken zu lassen, so verweilen wir bei diesen graphischen Erzeugnissen mit fast noch größerer Freude als bei den Bildern. Denn während diese, da sie in der Hauptsache noch kirchlich sein mußten, stumm über das Leben ihrer Epoche sind, werden in den graphischen Blättern die archivalischen Belege zu Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" gegeben. Man lernt das ganze Leben unserer Vorfahren in seiner noch halb barbarischen Roheit, doch auch in seiner Gediegenheit und minniglichen Zartheit kennen.

Franken, Bayern und Sachsen.

Was die Maler anlangt, so ist von Anfang an klar, daß an Bedeutung keiner an Albrecht Dürer heranreicht. Ein Denkmal, das der deutschen Kunst der Reformationszeit gewidmet würde, müßte die Kolossalstatue Dürers im Mittelpunkt haben. Alle anderen müßten als kleine Sockelfiguren zu Füßen des Monumentes sitzen. Schon der Name Kleinmeister, den man ihnen gibt, deutet ja ihr Verhältnis zu Dürer an. Auf den alles umspannenden, gewaltigen Genius, der das Leben der Wirklichkeit und des Traumes umfaßte, folgen die Diadochen, die sich in das Weltreich teilen, schlecht und recht ihre kleinen Fürstentümer verwalten.

Hans Süß von Kulmbach, Anbetung der Könige. Berlin.

Hans Süß von Kulmbach ist ein milder, anmutiger Meister, gleichsam einer weiblichen Seitenlinie der männlich herben Dürerschen Kunst entsprossen. *Hans Schäufelein,* der Illustrator des Teuerdank, erledigt rechtschaffen als biederer Nördlinger Malermeister seine zahl-

---

Über Beham: Rosenberg, Leipzig 1876. Kötschau, Straßburg 1893. — Über Pencz: Kurzwelly, Leipzig 1895. — Über Hans von Kulmbach: Koelitz, Leipzig 1891. — Über Schäufelein: Thieme, Leipzig 1892. — Über Furtmeyr: Hendcke, München 1887. — Über Altdorfer: Friedländer, Leipzig 1891. — Über Cranach: Flechsig, Leipzig 1900. Muther, Berlin 1901.

reichen Aufträge. Hübsch sind manchmal die Lichteffekte. Auch seine Art, wie er Laubbäume zeichnet, gibt ihm eine gewisse eigene Note. *Barthel Beham* war in Italien und liebte seitdem, den Hintergrund seiner Werke

Hans Schäufelein, Der verlorene Sohn. Donaueschingen.

mit reichen Renaissancebauten zu füllen. Die Szene vom Kreuzeswunder der Helena geht beispielsweise auf einem Platze vor sich, den Paläste im Renaissancestil und kuppelgekrönte Kirchen umsäumen. Außerdem hat er in dem Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich ein Werk

Barthel Beham, Das Kreuzeswunder. München.

geschaffen, das die Tendenzen der Porträtmalerei jener Jahre gut illustriert. Und *Georg Pencz* in ähnlichen Werken fesselt ebenfalls durch eine Großzügigkeit, zu

Georg Pencz, Bildnis eines jungen Mannes. Berlin.

Barthel Beham, Pfalzgraf Otto Heinrich. Augsburg.

der sich sonst die Deutschen selten erhoben. Die schwarze Kleidung, die Art, wie der Handschuh gehalten wird, und die Behandlung des Hintergrundes gibt seinen Bildnissen etwas, das an Morone anklingt.

Doch der Hinweis auf einen tadellosen, an den Italienern geschulten Geschmack ist immerhin für deutsche Bilder nur ein bedingtes Lob. Wir möchten, wenn wir von deutscher Kunst sprechen, gern deutsche Stimmungen haben. Selbst autochthone Spießigkeit ist uns lieber als die so schwer erkaufte kosmopolitische Eleganz. Wir möchten das Rauschen deutscher Wälder hören, möchten Ozongeruch atmen, Waldfräulein und Berggeister durch das Dickicht der Holzungen schweifen sehen. Treuherzigkeit, Intimität und Sinn für das Waldweben scheinen uns Merkmale deutscher Kunst. An Einsiedler denken wir, die weltvergessen vor der Klause sitzen, an grüne Matten, dunkele Waldeshänge und sanfte von blinkenden Wassern durchrieselte Täler. Wir möchten, daß uns die Bilder die Empfindungen vermitteln, die wir in Wirklichkeit haben, wenn wir im Grünen uns lagern, neben dem kristallklaren Quell, der über moosumwucherte Felsblöcke rieselt; wenn wir dem Sonnenstrahl folgen, der durch die Baumkronen fällt, der auf dem Farnkraut, den Tautropfen, dem alten Wurzelwerk spielt. Schwind und Thoma lieben wir von den Neuern hauptsächlich deshalb, weil sie uns von diesem Weben, diesem Märchenzauber des deutschen Waldes erzählen. Und aus dem gleichen Grunde steht von den Alten uns *Albrecht Altdorfer* von Regensburg nahe.

Albrecht Altdorfer, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Berlin.

Das war ein liebenswürdiger Meister, dessen Bilder nach Nadelholz duften, in ihrer Philisterhaftigkeit echt deutsch berühren. Jedes Streben nach Schönheit und Eleganz mißlingt ihm vollständig. Man

sehe sein Wiener Bild der heiligen Familie. Da spannt sich eine Girlande mit Äpfeln, die aber eher wie Kartoffeln aussehen, über den Figuren, und diese selbst haben ganz blöde Kartoffelköpfe: diese Maria, die so schwer atmend dasitzt, dieser Joseph, der das Gutherzige eines braven, durch übermäßigen Biergenuß asthmatisch gewordenen Kleinstädters hat. Doch sowenig Altdorfer als Figurenmaler den Ansprüchen an Eleganz genügt, so stimmungsvoll kann er sein, wenn er nur als Landschafter spricht. Von der Miniaturmalerei war er hergekommen. Schon *Berthold Furtmeyr,* der am Schlusse des 15. Jahrhunderts in Regensburg lebte, hatte in seinen Miniaturen duftige Bergketten und das Weben der Sonnenstrahlen mit zarter Versenkung gemalt. Altdorfer übertrug als erster die Feinheiten der Miniaturmalerei auf das Tafelbild. So kommt es, daß seine Bildchen seltsam aus dem Rahmen der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts herausfallen. Diese sah noch immer ihre Hauptaufgabe darin, in großen Altargemälden die Heilslehren des Christentums vorzutragen. Altdorfer arbeitete nicht für die Kirche. Wie die Miniaturmalerei seit den Tagen Gutenbergs ein vornehmer Sport, ein aristokratischer Luxus geworden war, fühlte Altdorfer sich als Maler für Amateurs, schuf keine Altargemälde, sondern kleine Kabinettstücke, nicht zur religiösen Erbauung, sondern zum Kunstgenuß. Deshalb weilt man in den Museen vor seinen Werken so gern. Da er für die Aristokraten des Geschmackes arbeitete, konnte er seiner Zeit so weit vorauseilen, daß manche seiner Bildchen in ihrer reizenden Frische und koloristischen Pikanterie wie Vorahnungen dessen wirken, was das 19. Jahrhundert brachte.

Albrecht Altdorfer, Susanna im Bade. München.

Sucht man seine Werke nach den Problemen, die er sich stellte, einzuteilen, so bilden die erste Gruppe diejenigen, in denen sich die Freude am Architektonischen mit der Freude an der Landschaft verbindet. Denn Altdorfer war nicht nur Maler, er war auch Stadtbau-

Albrecht Altdorfer, Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe. Berlin.

meister von Regensburg. Er hatte sich begeistert an den neuen architektonischen und ornamentalen Formen, die damals aus dem Süden nach Deutschland kamen. Darum stellt er beispielsweise auf dem Bilde, das die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten darstellt, einen prächtigen Springbrunnen auf, der den Hof eines Renaissanceschlosses zieren könnte. Oder er verlegt das Bad der Susanna in die Nähe eines reichen Palastes, der in seiner bunten Pracht alles überbietet, was an phantastischen Entwürfen im Kopf der deutschen Architekten jener Jahre gelebt haben mag. Ein Prunkbau in den üppigsten Formen der Renaissance mit Arkaden, Loggien und Türmen erhebt sich. Auf den Terrassen herrscht reges Leben. Man denkt an das Kasino eines Modebades, etwa Trouville oder Ostende, wo reiche Fremde soupieren. Und in dem lauschigen Wald, der an das Kasino stößt, spielt nun eine allerliebste Szene sich ab. Die schöne Susanna macht Toilette. Die nackten Füße hat sie in eine zinnerne Schüssel gestellt, in die eine Dienerin warmes Wasser gießt. Eine andere naht mit einem Parfümfläschchen, eine dritte frisiert sie. Hinten aber aus dem Waldesdickicht schleichen wie Tiere die beiden Alten heran. Man muß gestehen, was sie wollen, ist nicht recht klar. Denn es kann zwar sehr apart sein — in Trouville sieht man es oft —, wenn eine schöne Dame in voller Toilette badet, indem sie sich der Strümpfe entledigt, die seidenen Jupons emporrafft und mit den nackten Füßchen im Wasser plätschert; Altdorfers Susanna

Albrecht Altdorfer, Geburt Mariä. Augsburg.

aber ist so gesetzt, daß die beiden alten Herren trotz aller Bemühungen nichts sehen können, und da die Szene dicht unter der Terrasse des Hotels spielt, wäre eine verliebte Annäherung ohnehin ausgeschlossen. Immerhin ist das Bild in seinen leuchtenden bunten Farben ein Juwel Altdorferscher Kunst. Wie Michelangelo all die Statuen, die in Stein auszuführen ihm nicht vergönnt war, an die Decke der Sixtinischen Kapelle malte, berichtete der Regensburger Baumeister in dem Palast des Susannabildes von all den schönen Villen, die er den Regensburgern erbaut haben würde, wenn sie ihm die Gelegenheit dazu gegeben hätten. Und in der linken Partie des Bildes spricht der Landschafter. Es ist wunderbar, mit welcher Feinheit diese grünen Bäume gemalt sind, die Blumen des Vordergrundes und der Blick auf das Städtchen und die blauen Berge, die sich in der Ferne erheben. In unseren Tagen hat nur Karl Haider mit solchem Auge in die Natur geblickt.

Albrecht Altdorfer, Der hl. Hieronymus. Berlin.

Die zweite Gruppe bilden die Werke, in denen er Fernsichten über weite Ebenen zu geben sucht. Das, was er hier anstrebt, deckt sich also nicht mehr mit dem Programm der Primitiven, sondern kündigt eher die Tendenzen des 17. Jahrhunderts an. Das heißt: Die Landschaft baut sich nicht hoch auf, sondern sie geht in die Tiefe. Das Auge soll angeleitet werden, über weites, ebenes, in der Ferne verschwimmendes Gelände zu blicken. Das Berliner Bildchen mit der Illustration des Sprichwortes: „Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe", ist wohl das markanteste Beispiel. Ein fürstliches

Albrecht Altdorfer, Satyrfamilie. Berlin.

Albrecht Altdorfer, Der hl. Franziskus empfängt die Wundmale. Berlin.

Paar, das auf seinem langen Mantel eine Bettlerfamilie nachschleppt, hält, vom Zeremonienmeister begrüßt, seinen Einzug in ein Schloß, das, wie Geymüller nachwies, seltsam an einen der Entwürfe zur römischen Peterskirche anklingt. Diesem Schloß hält rechts eine dunkle Laubmasse das Gegengewicht, und dazwischen blickt man über hügeliges Land auf Siedelungen, Flüsse und Burgen hinaus. Altdorfer bedient sich also desselben Kunstgriffes, den schon Piero della Francesca und später Claude Lorrain anwendeten. Durch das Vorschieben dunkler Vordergrundskulissen schafft er sich die Möglichkeit, die Ferne lichter und weiträumiger erscheinen zu lassen.

In die dritte Gruppe gehören die Werkchen, in denen er, auf den Bahnen Gerard Davids weitergehend, bestimmte Lichtwirkungen zu interpretieren sucht. Bei der Himmelfahrt der Maria ist der ganze Himmel in feuriges Purpurrot getaucht. In dem Berliner Kreuzigungsbild nimmt er von der Bibelstelle den Ausgang, daß bei Christi Tod sich die Erde verfinsterte. Auf einem Berg, wo Tannen neben schönen Laubbäumen sich erheben, stehen die Kreuze. Ein vom Licht der Abendröte vergoldeter Himmel spannt darüber sich aus, und dichtes Gewölk beginnt sich über einen Teil des Firmamentes zu breiten. Durch einen Beleuchtungseffekt gelang es ihm sogar, einen sonst recht öden Auftrag, die Alexanderschlacht, in künstlerischem Sinne zu gestalten. Während die andern Schlachtenbilder, die damals von Herzog Wilhelm IV. bei bayrischen Künstlern bestellt wurden und die heute

Albrecht Altdorfer, Landschaft. München.

in der Münchener Pinakothek vereint sind, sich nicht über den Charakter des kolorierten Holzschnittes erheben, ist bei Altdorfer ein helles Frühlicht über das Meer, die Hügel und das Schlachtfeld gebreitet, spielt in rötlichem Glanz an den Zinnen der Burg und läßt andere Teile der Landschaft in dämmerigen Schatten. Brüstungen, Uniformen und Feldzeichen blitzen und funkeln im Sonnenschein. Erst im 17. Jahrhundert hat wieder ein Deutscher, Adam Elsheimer, in gleich feiner Weise das Weben des Lichtes gemalt.

Doch seine schönsten Werke sind diejenigen, die in das Dickicht deutscher Wälder führen. Schon seinen Zeichnungen, Holzschnitten und Radierungen gibt diese Freude an der deutschen Waldnatur ihren eigenartigen Reiz. Während Dürer in den Randzeichnungen, die er zum Gebetbuch Maximilians lieferte, sich in geistvollem Schnörkelwesen erging, fügt Altdorfer Baumäste und Rankenwerk zusammen, sucht in die Stille der Waldeinsamkeit zu versetzen. Im Triumphzug Maximilians erkennt man seine Blätter mit dem Gefangenenzug daran, daß deutsche Nadelwaldungen den Hintergrund bilden. So verschiedenartig der Inhalt seiner Radierungen ist — ein prächtiger hoher Baum, eine Fichte, eine Tanne ist wie Altdorfers Künstlermonogramm beigefügt. Das dichte Laubwerk und die schwer herabhängenden Tannenzweige, die faserigen Wurzeln und halbvertrockneten Schlinggewächse, die sich um altes Gemäuer winden, fesseln ihn mehr als das biblische oder legendarische Thema.

Und auch bei den Bildchen dieser Art verweilt das Auge weniger auf den Figürchen als auf der Waldlandschaft, die sie so reizvoll umschließt. Auch in italienischen Bildern kommt ja der Wald manchmal vor. Namentlich Fra Filippos wundervolles Waldidyll der Geburt des Christkindes soll nicht vergessen sein. Aber Altdorfer, der Maler der Buchenwälder, ist doch noch stimmungsvoller, wenn er in grüne Höhlen führt, wo Klausner und Faune rasten, Sonnenstrahlen durch die Kronen der Bäume rieseln und weiches Moos wie ein sammetner Mantel den Boden deckt. Eine Satyrfamilie hat etwa in einer Waldlichtung sich niedergelassen, von der man rechts auf blauende Berge blickt. Oder Hieronymus betet in einer frühlingsfrischen, jungen Waldung. Oder dem Franziskus erscheint der Seraph. Da erheben sich vorn hohe, von Flechtenmoos umsponnene Tannen, und an diesen vorbei schaut man auf Berge, bewaldete Hügel und Felsen, an denen hellgrünes Strauchwerk wuchert. Oder die Leiche des heiligen Quirinus wird gefunden. Da hält ein Bauernkarren in einer Waldlichtung in der Nähe eines Sees, aus dem auf schroffen Felsen eine zackige Burg emporragt. Oder Georg, durch einen Buchenwald reitend, begegnet dem Drachen. Da sieht man nichts als das Laub, keinen Himmel, nicht die Kronen

der Bäume. Ein Waldinneres, wie sie in unserer Zeit Diaz malte, begegnet zum erstenmal in der Kunstgeschichte. Schließlich hat Altdorfer, um seinem Lebenswerk die Krone aufzusetzen, auch noch ein Bild gemalt, das nichts als eine Landschaft ohne alle „Staffage" enthält. In diesem Werke der Münchener Pinakothek sind wirklich alle Zeitgrenzen verwischt. Ein tiefblauer Himmel wölbt sich über einer grünen Baumgruppe. Ein kleiner See, ein schmaler Fußweg, der sich über die Wiese windet, ein bläulicher Berg und ein paar Häuser — das ist der Inhalt des Bildchens. Alles, was vorher auf diesem Gebiete entstand, hielt noch äußerlich den Zusammenhang mit der kirchlichen Malerei aufrecht. Dürer gab zwar in seinen Aquarellen selbständige Landschaften, wagte aber im Tafelbild nicht mit der Überlieferung zu brechen. Altdorfer wagte es. Dadurch wurde er der Vater der Landschaftsmalerei, der Vorläufer all der großen Landschafter, die das nächste Jahrhundert hervorbrachte. Und schon im 16. Jahrhundert folgten ihm, wenn auch schüchtern, einige andere Meister.

Augustin Hirschvogel und *Hans Sebald Lautensack* radierten ihre geistvollen, ganz modernen Blätter. *Hans Fries* von Freiburg verlegt, wenn er etwa Sebastian oder die Stigmatisation des Franziskus darstellt, die Szenen in einsame Gebirgsgegenden, über denen in gelbem Glanz die Sonne leuchtet. *Michael Ostendorfer* in Regensburg suchte ebenfalls durch Beleuchtungseffekte seinen Bildern Stimmung zu geben. Zwei im Germanischen Museum stellen beispielsweise die Schindung des Bartholomäus und die Kreuzigung des Andreas dar. Da blickt man auf Dörfer mit kleinen Bauernhäusern, auf Tannenwälder und blaue Bergketten, über denen die Abendsonne in gelbrötlichem Lichte strahlt. Auch den Bildnissen des *Melchior Feselen* von Ingolstadt gibt die Landschaft ihren, ich möchte sagen, harzigen Reiz. Sehr hübsch ist der Blick auf den Tannenwald und die von fahlblauen Flüssen durchzogene Ebene in seinem Bild des Hans von Schönitz in der Sammlung Marcuard in Florenz. Und Feselens Georgbild, das in der gleichen Sammlung bewahrt wird — mit dem hölzernen, ganz ruhig dastehenden Gaul, der hübschen Landschaft und dem sittigen deutschen Bürgermädchen, das den Drachen an der Leine hinwegführt —, läßt in seiner kindlichen Märchenstimmung und herzigen Spießbürgerlichkeit geradezu an Werke von Cranach denken.

Lukas Cranach, den Wittenberger Meister, liebzugewinnen ist nicht leicht. Denn gerade die Bilder, die ihm zu Lebzeiten Ruhm und Ansehen verschafften — die schulmeisterlich didaktischen Altarwerke, in denen er sein protestantisches Glaubensbekenntnis niederlegte —, vermögen heute nichts mehr zu sagen. Und auch an seinen übrigen Werken werden den romanisch geschulten Geschmack allerhand Mängel

stören. Cranach ist in der Anordnung hilflos wie ein Kind. Während die anderen jener Jahre nach harmonischer Gliederung ihrer Werke strebten, herrscht in Cranachs vielfigurigen Bildern ein unglaublich wirres Durcheinander. Planlos, ganz wie der

Augustin Hirschvogel, Landschaft. Radierung.

Michael Ostendorfer (?), Kreuzigung des hl. Andreas. Nürnberg.

Zufall es ihm eingab, sind die Figuren über die Fläche verteilt. Auch als Maler des Nackten befriedigt er gewöhnlich kaum die bescheidensten Ansprüche. Es spricht aus seinen Werken nicht jenes ernsthafte Aktstudium, wie es manche anderen jener Tage betrieben, sondern er pinselt ganz schablonenhaft, ohne jedes tiefere Verständnis, seine nackten Körper herunter. Noch weniger beunruhigen ihn koloristische Pro-

Melchior Feselen (?), Bildnis des Hans von Schönitz. Florenz, Samml. Marcuard.

Melchior Feselen, Der hl. Georg. Florenz, Sammlung Marcuard.

bleme. Während die anderen sich um jene einheitliche Tonskala mühten, die den Werken der Venezianer ihren musikalischen Wohlklang gibt, hält Cranach ganz im Sinne Michel Wohlgemuths an einer harten, unkultivierten Buntheit fest.

Lukas Cranach, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

Lukas Cranach, Luther, Johann Friedrich III. von Sachsen und Melanchthon. München.

Namentlich ein schrilles, lautes Ziegelrot kehrt, jede ruhige Harmonie zerreißend, fast in allen seinen Bildern wieder. Schließlich mangelt ihm sogar das Raumgefühl. Seine Menschen sind nicht körperhaft in den Raum gesetzt, sondern sie scheinen aus Bilderbogen ausgeschnitten und auf einen flachen Theatervorhang gepappt.

Trotzdem. Friedrich Schlegel definierte einmal den deutschen Künstler mit den Worten, er habe entweder gar keinen Charakter, oder er müsse den der altdeutschen Meister haben: „treuherzig, spießbürgerlich und ein wenig ungeschickt". Bei diesen Worten dachte er an Cranach. Ein Künstler schwebt nicht in der Luft. Nur aus dem Boden, auf den das Schicksal ihn stellte, kann er den Duft seiner Werke saugen. Und gerade weil Cranach vom Romanischen so wenig berührt wurde, weil er seinen Weg mit so dickfelliger germanischer Starrköpfigkeit ging, blieb er der Deutscheste der Deutschen. Was seine Schwäche zu sein scheint, wird zum Vorzug, wenn man sich entschließt, jeden Vergleich mit fremder Kunst zu lassen, wenn man ihn lediglich als Produkt unserer heimatlichen Erde auffaßt.

Lukas Cranach, Kurfürst Johann der Beständige von Sachsen. Dresden.

Es wird oft geschrieben, daß Cranachs Bildnissen die geschichtliche Größe fehlt. Luther, der Feuerkopf, sieht aus wie ein behäbiger Pfarrer; Melanchthon, der feinsinnige Gelehrte, wie ein halbverhungerter Schulmeister. Johann Friedrich der Großmütige, den Tizian auf dem Augsburger Reichstag 1550 in so fürstlicher Noblesse malte, macht bei Cranach den Eindruck eines durch übermäßigen Alkoholgenuß verblödeten und verfetteten Herrn. Doch vielleicht liegt in solchen Dingen gerade die geschichtliche Wahrheit. Cranachs Bildnisse der sächsischen Kurfürsten bestätigen, was die Geschichte von den phlegmatischen Ernestinern meldet. Die Lutherbildnisse, durch die

Lukas Cranach, Johann Friedrich I. von Sachsen als Bräutigam. Weimar.

Lukas Cranach, Prinzessin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg als Braut. Weimar.

beiden auf der Wartburg bewahrten Porträts von Luthers Eltern ergänzt, stellen klar, daß Luther und Leo X., der Sohn des Lorenzo Magnifico, sich zueinander verhielten, wie kleinbürgerliche Gesinnungstüchtigkeit und weitherzige, ganz weltmännische Vornehmheit. Cranach war der Interpret von Dingen, die ewig mit dem Deutschtum verbunden scheinen. Man sieht, wenn man seine Bildnisse betrachtet, ehrenwerte Professoren, die ärmlich, doch standesgemäß, mit 8 Goldgulden pro Jahr in Wittenberg lebten, sieht sittige Patriziertöchterlein von hausbackener Bravheit und liebe Landesmütter, die ganz so sind, wie der loyale Bürger eines patriarchalisch regierten Duodezstätchens sie noch heute sich vorstellt. Treuherzigkeit und provinzielle Gemütlichkeit verbinden sich zu einem komischen und doch sehr herzigen Ganzen.

Was von seinen Bildnissen gilt, gilt von seinen biblischen Werken nicht minder. Der Deutsche muß ja in Cranachs Tagen ein seltsam verzwickter, derber, knorrig struppiger Kerl gewesen sein. Man

Lukas Cranach, Abendmahl. London, Sammlung Farrer.

Lukas Cranach, Männerbildnis. Dresden.

braucht nur die Holzschnitte in Hirths kulturgeschichtlichem Bilderbuch zu betrachten. Da gewinnt man eine Vorstellung von der Zeit, als Hinkende, Bucklige, Blöde; Henker, Pilger, Gaukler und Quacksalber; Sackpfeifer, Ablaßverkäufer und Wallfahrer; Schalksnarren, Lands-

Lukas Cranach, Das Paradies. Wien.

knechte, Rattenfänger und Bärenhäuter unser Deutschland bevölkerten. Bilder, die uns einen Begriff von diesem rüpelhaften, rappelköpfigen und doch so urwüchsigen Deutschland der Reformationszeit vermitteln, gibt es wenige, da die meisten Künstler im Banne des romanischen Ideals nach Vornehmheit strebten. Cranach fast als einziger blieb der kernige, eckig hanebüchene Deutsche. Er schildert das Evangelium

im deutschen Bauernstil. Seine Apostel sind wirklich Arbeiter und Fischer mit schwieligen, plumpen Händen und wetterharten, durchfurchten Gesichtern. Sein Petrus ist kein Heros, sondern der gutmütige alte Pförtner des Himmels, zu dem das deutsche Volkslied ihn machte. In seinen Kriegsknechten, die den Heiland festnehmen, hat er Modelle gemalt, die noch heute in Schutzmannsuniform durch unsere Straßen gehen, und den Bauern, die auf seiner Anbetung der Hirten ihren speckigen, abgegriffenen Filzhut lüften, glaubt man noch heute in den Eisenbahnwagen vierter Klasse begegnen zu können.

Lukas Cranach, David und Bathseba. Berlin.

Doch nicht nur das Deutschland mit seinen Rüpelmanieren, auch das Deutschland mit seiner Zartheit, seiner liebenswürdigen Kleinstädterei lernt man kennen. Es werden Stimmungen lebendig, wie wir als Kinder sie hatten, wenn wir in der Dämmerstunde den Erzählungen der Großmutter lauschten. Es leben die Jahre auf, als wir mit dem Ranzen zur Schule gingen und der Religionslehrer von Adam und Eva, von Abraham und Isaak sprach.

Lukas Cranach, Christus als Kinderfreund. Augsburg, St. Anna.

Cranach und die Italiener — das bedeutet zwei Welten. Denn Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle malte Gott-Vater als das Fatum, als den Weltenschöpfer, der durch den Äther kreist. Cranach in seinem Wiener Bilde zeigt ihn als lieben Gott, als den freundlichen Großpapa, wie wir

Lukas Cranach, Die heilige Nacht. Dresden.

als Kinder ihn dachten. Herzlich nimmt er die beiden Menschlein bei der Hand, zeigt ihnen das wunderherrliche Stück Erde, auf dem sie wohnen dürfen, wenn sie reine, keusche Menschlein bleiben. Und mit aufgesperrtem Mund, dumm wie Ölgötzen lauschen sie den Worten des gütigen Mahners. — Malen die Italiener eine Bathseba, so ist sie ein üppiges nacktes Weib. Denn schließlich muß sie doch nackt sein, um die Aufmerksamkeit Davids zu erregen. Doch im Deutschland Cranachs war kein Vollbad, im besten Falle ein Fußbad üblich. So bringt die Cranachsche Bathseba es fertig, allein durch den Reiz ihrer frisch gewaschenen Füßchen unlautere Gedanken im Kopf Seiner biblischen Majestät zu entfachen.

Weiter das Deutschland mit seinem Kindersegen, mit seiner Spinnstubenstimmung, seinen Damenkränzchen. Wenn er die heilige Sippe malt, glaubt man Wittenberger Honoratiorenfrauen zu sehen, die beim Kaffeeklatsch sitzen. Bei den Engelchen, die die Madonna umflattern, denkt man an rotznäsige Bauernkinder, die sich Gänseflügel auf den Rücken gebunden haben. Überhaupt seine Madonnen. „Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnig, wie so traut.“ Summt man nicht halb spöttisch, halb gerührt diese Verse, wenn man in italienischen Galerien

Lukas Cranach, Die Madonna unter den Tannen. Breslau.

unvermutet auf eine Cranachsche Madonna stößt? Was für eine altväterisch herzliche, gemütliche Biedermeierstimmung ist über diese Werke gebreitet. Ist die Geburt des Christkindes gemalt, so hat man das Gefühl, in ein nordisches Bauernhaus zu blicken, wo in der großen Diele die Menschen ungetrennt von den Kühen, Schweinen und Hühnern hausen. Joseph, der ja überhaupt in der biblischen Geschichte eine so wenig beneidenswerte Rolle spielt, ist bei Cranach ein guter, komischer Menelaus. Brummig und halb geärgert bringt er die alte, schlecht brennende Kerze in Ordnung, damit die Bauern, die zur Be-

Lukas Cranach, Maria mit dem Kinde. München.

Lukas Cranach, Die Madonna unter dem Apfelbaum. St. Petersburg.

grüßung gekommen sind, das kleine Wunder, an dem er unschuldig ist, anstaunen können. Maria aber ist stets die geplagte deutsche Hausfrau, die eigentlich gar keine Zeit hat, so müßig dazusitzen. Immer fühlt man, daß diese Hand am Samstag ihren Besen führt, immer macht es den Eindruck, als hätte sie nachts vorher Lockenwickel getragen, damit ihr semmelblondes Haar, wenn die Hirten zu Besuch kommen, ja recht ordentlich aussieht.

Ganz ebenso deutsch wie Maria muten alle die zierlichen, kleinen Mädchen an, die ihr als Begleiterinnen zugesellt sind. Es gibt ja gute und böse Mädchen. Selbst in dem ehrbaren Wittenberg muß es böse Mädchen gegeben haben. So scheiden Cranachs Mädchentypen sich in

Lukas Cranach, Vermählung der hl. Katharina. Wörlitz.

Lukas Cranach, Maria mit dem Kinde, der hl. Katharina und der hl. Barbara. Wörlitz.

diese beiden Kategorien. Die bösen Mädchen sind bei Cranach überaus putzsüchtig. Mit dicken Ringen haben sie ihre Finger bespickt. Schwere goldene Ketten baumeln um Hals und Brust. Einen großen roten Sammethut haben sie unternehmend sich aufgesetzt, wie ihn eigentlich nur Kokotten tragen. Und mit ihren schwarzumränderten Augen blinzeln sie so vielsagend, mit ihrem roten Mündchen lächeln sie so schnippisch, wie es eigentlich auch nur Kokotten tun. Das sind die Sünderinnen, die in den Judithbildern ihre halsabschneidende Kraft bewähren oder in den „Buhlschaften" dem liebebedürftigen alten Herrn meuchlings das Geld aus der Tasche stehlen. Doch Gott sei Dank, solche schöne Hexen kamen in das abgelegene Wittenberg selten. Die meisten jungen Mädchen, die Cranach malt, sind brav, und ihre Gänseblümchenschönheit hat dann etwas rührend Bezauberndes.

Lukas Cranach, Maria mit dem Kinde und vier weiblichen Heiligen. Budapest.

Lukas Cranach, Ruhe auf der Flucht. Berlin. Nach einer Radierung von Peter Halm, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Es ist sehr dumm, daß auf diesen Heiligenscheinen die pompöse Inschrift Sancta Catharina, Sancta Dorothea,

Lukas Cranach, Salome mit dem Haupte des Johannes. Donaueschingen.

Sancta Barbara steht. Denn man kann so brave Backfische nur Käthchen, Dortchen und Bärbelchen nennen. Man muß es obendrein noch in sächsischem Tonfall aussprechen. Auch die Ehrendamen, wie die Madonna, tragen gewöhnlich ihr semmelblondes Haar breit ausgekämmt und sehen dann aus wie die Firmlinge, die am Ostersonntag in weißen Kleidchen, das Gesangbuch in der Hand, schüchtern, frischgewaschen zum Abendmahl gehen. Das Grübchen im Kinn, das Stumpfnäschen, die spärlichen Augenbrauen steigern noch den Eindruck bescheiden kindlicher Sanftmut. Die weißen Schürzen, die sie als fleißige Aschen-

Lukas Cranach, Die hll. Katharina und Barbara. Dresden.

Lukas Cranach, Herkules bei der Omphale. Braunschweig.

brödel tragen, legen sie auch als Heilige selten ab. Sammetbänder mit geschmackloser Stickerei und goldgestickte Borten, die sie als brave Mädchen selber anfertigen, zieren Hals und Kleid. Manchmal zeigen sie infolge des Stubenlebens, zu dem sie verurteilt sind, auch schon Neigung zum Embonpoint. Einen dicken Fettansatz hat das Kinn. Speckig rot sind die Finger, die sie behäbig über den Magen legen. Sankt Ursula sieht dann wie eine Fleischerstochter aus, die täglich zum Frühstück Würstchen mit Sauerkraut ißt. Doch der Sinn für Goldschnittlyrik, die Freude an Gartenlaubenromanen ist ihnen trotz dieser prosaischen Neigungen geblieben. Namentlich in dem Bilde der heiligen Barbara hat Cranach einen Ewigkeitstypus geschaffen. Das ist das deutsche Mädchen, sinnig und minnig, nicht sehr geistvoll, ohne viel Temperament, nicht in Leidenschaft erglühend, aber lieb, brav und freundlich, durch ihre Anwesenheit, ihre stille Güte erwärmend; das deutsche Mädchen, das ihrem Verlobten selbstgestickte Hausschuhe zum Geburtstag schenkt und mit „Schmücke - dein - Heim-Kunst" sich beschäftigt; das deutsche Mädchen, das in der Küche Bescheid weiß und Poesien im Stammbuch sammelt.

Vergißmeinnichtstimmung, etwas von dem Duft blühender Linden ist über Bilder der Art gebreitet. Cranachs junge Mädchen sind die Urgroßmütter derer, die bei dem

Lukas Cranach, Das Parisurteil. Darmstadt.

freundlichen Ludwig Richter zur Dämmerstunde mit dem Liebsten im Arm sittsam durchs Kornfeld wandeln.

Allegorische und mythologische Szenen geben ihnen auch Anlaß, nackt ihr zierliches Körperchen zu zeigen. Wahrscheinlich rührt ja der Jungbrunnen, das wunderherrliche Bild der Berliner Galerie mit den verhutzelten alten Weibern, die auf der einen Seite auf Schubkarren nach dem Wasserbecken gefahren werden und auf der anderen, nachdem sie eine Zeitlang in der Flut geplätschert, als niedliche Jüngferchen ans Ufer steigen, nicht vom alten, sondern vom jüngeren Cranach her. Auch von den mythologischen Bildern, an die man vorzugsweise denkt, wenn Cranachs Name genannt wird, werden neuerdings manche seinem Sohne *Hans* überwiesen, der 1537 in Bologna starb. Doch selbst wenn das richtig ist, geht daraus nur hervor, daß die Söhne mit Talent ihrem Vater folgten. Der Alte als erster stellte die Themen fest. Nächst Dürer war er der erste, der den Gestalten der alten Märchenwelt Bürgerrecht in der deutschen Kunst verlieh. Und selbstverständlich hat er auch in die Welt der Antike mit ganz deutschen Augen geschaut. Entweder er faßt die klassischen Legen-

Lukas Cranach, Die Wirkung der Eifersucht. Kassel.

Lukas Cranach, Apollo und Diana. Berlin.

den wie romantische Märchen aus der Ritterwelt auf, oder er verlegt die Vorgänge ganz unbefangen in das Wittenberg seiner Tage, führt dieselben braven Mädchen, die in seinen Heiligenbildern als Kunigunde, Dorothea und Elisabeth auftreten, auch unter mythologischer Etikette vor. Wenn man beispielsweise im Braunschweiger Museum das Bild „Herkules am Spinnrocken" betrachtet, meint man, der dicke Herr mit dem breit ausgestrichenen Bart, der da leutselig schäkernd im Kreise zuvorkommender junger Mädchen sitzt, sei der Kurfürst Friedrich,

Lukas Cranach, Lucretia.
München.

Lukas Cranach, Quellnymphe.
Kassel.

der nach Jupiters Beispiel zu den Töchtern seines Landes herniederstieg. Der nämliche Herr mit dem breit ausgestrichenen Kurfürstenbart mimt im Parisurteil, in einen schweren Stahlharnisch aus der kurfürstlichen Rüstkammer gehüllt, den phrygischen Hirten. In dem Bilde, das man „Das silberne Zeitalter" nennt, hat er sich ausgezogen und haut als wilder Mann mit einem dicken Knüttel wütend auf seinen Gegner ein. In einem Berliner Bild spielt er die Rolle des Apollo, verzückten Auges auf die zierliche Diana blickend. Und er hat auch Anlaß, verzückt zu sein. Denn Cranachs nackte Jüngferchen sind allerliebste Käfer. Cranach hat sicherlich in Wittenberg und Weimar wenig Gelegenheit gehabt, nach dem nackten Modell zu arbeiten. Die Quellnymphe des Kasseler Museums ist vielleicht der einzige nackte Körper, den er nach der Natur gemalt hat. Eine ehrbare, recht blöde Dame hat ihm die Reize ihres Körpers enthüllt: einen Körper mit

Lukas Cranach, Adam und Eva. Berlin.

Lukas Cranach. Venus mit Amor, dem Honigdieb. Wartburg.

Lukas Cranach, Simson und Delila. Dresden.

welkender, schlaffer Brust, mit Spitzbauch, dünnen, sehnigen Beinen, dicken, wie geschwollenen Knien, Krampfadern, armseligen, durch das Strumpfband verdorbenen Waden und unglaublich häßlichen, frostbeulenbesäten Füßen. Seine meisten anderen Jüngferchen schuf er wohl aus der Tiefe des Gemüts heraus. So weiß er vom weiblichen Körper nicht viel mehr, als daß er durch gewisse Details sich von dem des Mannes unterscheidet. Er ist ihm, wie den alten Miniaturmalern, ein Schreibeproblem, ein kalligraphischer Schnörkel. Der Leib des Mannes ist

rötlich braun, der der Jungfrauen weiß. Jene haben Haare an den Beinen, während die Haut der Jüngferchen spiegelglatt und blitzblank ist. Doch gerade weil Cranach diese jungfräulichen Intimitäten nur vom Hörensagen kannte, hat er in seinen Bildern davon mit so verliebter Zärtlichkeit geträumt. Man sehe nur die feschen Dämchen, die auf dem Parisurteil sich drehen und winden, von allen Seiten ihre feinen Körperchen zur Schau stellen. Man sehe die kleinen, festen, knospenhaften Busen, sehe die Grazie der Bewegung, sehe wie schämig jede das Allerheiligste deckt, sehe all die Florschleier, die die straffen Gliederchen umkosen, all die Rembrandthüte, Goldketten und Sammet-

Lukas Cranach, Der Jungbrunnen. Berlin.

bänder, die sie in so paradiesischer Unschuld ihrem niedlichen Evakostüm gesellen. Die duftige Waldlandschaft, die die Figuren umschließt, steigert noch den würzigen Reiz der Bilder.

Und in diesen landschaftlichen Dingen liegt nun überhaupt Cranachs Größe. Weil er als erster — lange Jahre bevor Tieck das Wort geprägt hat — den Zauber der Waldeinsamkeit malte, wecken seine Bilder Empfindungen, wie sie uns, außer Dürer und Altdorfer, kein einziger Künstler jener Jahre vermittelt. Denn die meisten, wie sie ihren Figuren eine italienische Allüre gaben, glaubten auch als Landschafter Italienisch sprechen zu müssen. Das Mignonlied:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,

klingt durch ihre Werke hindurch. Nicht durch die Cranachs. Er ist der Maler des deutschen Waldes. Jener Geruch von Tannenzapfen, der uns Schwinds Bilder so lieb macht, strömt auch aus Cranachs Werken in entzückender Frische.

Deutschland ist ja das Land der alten Burgen. Hier dichtete Luther sein Lied: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Hier dichtete Wagner: „Auf Bergeshöhe die Götterburg, prunkvoll prangt der prächtige Bau." So steigen auch bei Cranach fast auf jedem Bilde Burgen mit altersgrauen Türmen empor. Da ist die Fallbrücke mit den schweren eisernen Ketten, dort das Burgverlies, in dem Gefangene schmachten, dort der Söller, von dem das Schloßfräulein dem zur Fehde ausziehenden Ritter den Gruß zuwinkt. Und an der Burg vorbei blickt man auf fichtenbewaldete Höhen. Alte Tannen und Kiefern starren auf, an deren Ästen krauses Flechtenmoos hängt. Neben dunkelgrünem Strauchwerk, harzbedeckten Baumstümpfen und knolligem Wurzelwerk wachsen krauslinige Pflanzen. Verkrüppeltes Buschwerk und hohes Binsengras grünt in den Felsrissen. Zuweilen biegt auch eine dicke Schneelast die Äste der Kiefern nieder. In diesem Waldesdickicht treiben sich dann die Tiere des deutschen Waldes umher. Mag es um Hirsche und Rehe, um Auerhähne und Rebhühner, um Wachteln oder Rohrdrosseln, um Eichhörnchen, Hasen oder Füchse sich handeln, alles ist mit der Sachlichkeit des Oberförsters beobachtet. Mehr noch. Ein Rebhuhn, ein Auerhahn, ein Fasan nehmen die Farben des Bodens an, auf dem sie leben. So hat man auch bei Cranachs Göttern und Eremiten das Gefühl, daß sie gar nicht anderswo als im krausen Walddickicht leben könnten. Auch ihnen hat das Dickicht des Waldes Form und Farbe gegeben. Sind aber die Gestalten des Mythus nicht im Grunde Naturstimmungen, die zu plastischer Form sich verdichteten? Gewiß, erst im 19. Jahrhundert, von Schwind wurde diese Märchenseele des deutschen Waldes entdeckt. Erst Böcklin sah die Gestalten, die im „Schweigen des Waldes" leben. Doch die ersten Ansätze zu dieser Waldphantastik sind schon bei Cranach zu finden. Während er antike Bilder zu malen glaubte, hat er deutsche Waldmärchen gedichtet. Aus den Fabelwesen der Hellenen sind die geworden, die wir aus Grimms Volksmärchen, aus „Des Knaben Wunderhorn" kennen. Und in Bildern der Art hat Cranach sein Bestes gegeben. Nicht als der Maler der Reformation, nein, als der deutsche Märchenerzähler, als der Schilderer der deutschen Waldnatur lebt er fort.

Elsaß und Schwaben.

Matthias Grünewald, dessen „Bekehrung des Mauritius" in der Münchener Pinakothek neben der Lucretia Cranachs hängt, wird von Sandrart als der deutsche Correggio bezeichnet. Und dieses Wort deutet an, welche Sonderstellung er inmitten seiner deutschen Landsleute einnimmt. Gewiß, in der Empfindung hat er wenig mit dem Maler von Parma gemein. Sein grausiger Naturalismus, seine Schmerzenswollust und dämonische Phantastik haben kein Gegenstück, weder bei Correggio noch bei anderen Meistern Italiens. Aber koloristisch trifft die Bezeichnung zu. Grünewald verhält sich zur Dürer-Schule ähnlich wie Correggio zur Schule von Rom. Schon darin, daß weder Holzschnitte noch Kupferstiche von ihm vorhanden sind, spricht sich der Unterschied aus. Alle anderen deutschen Meister führen den Grabstichel lieber als den Pinsel, geben ihren Bildern den Charakter des Konturholzschnittes mit farbiger Füllung. Grünewald dachte malerisch, fühlte seine Kraft nur, wenn er glühend leuchtende Töne zu rauschenden Akkorden verband. Bei ihm gibt es keine zeichnerischen Umrisse, keinen architektonischen Aufbau. Verschwimmende Massen sieht man, magisches Helldunkel, das mit Märchenzauber die Szenen umwebt.

Eine interessante These ließe sich aufstellen. Man könnte sagen: Der Protestantismus sucht Religion und Verstand in Einklang zu bringen. Seine Basis ist das Wort, die rationalistisch durchdachte Predigt. Der Katholizismus dagegen appelliert an die Sinnlichkeit, an das Dunkel des Gefühlslebens. Musik und Weihrauch ruft er zu Hilfe, um auf die Nerven zu wirken. Diesen Gegensatz, auf künstlerisches Gebiet übertragen, repräsentieren Cranach und Grünewald. Cranach als Maler der Reformation hält Predigten. Die verschiedensten Ge-

Woltmann, Deutsche Kunst im Elsaß, Leipzig 1876. — Über Baldung: Térey, Baldungs Gemälde in Lichtdrucknachbildungen, Straßburg 1897 ff. — Über Burgkmair: Alfred Schmidt, München 1888. — Über Amberger: E. Haasler, Königsberg 1893.

dankenketten schlingen sich von einem Ende der Werke zum anderen. Und daß dieses gedankenhafte Element feinere Stimmungsreize nicht aufkommen läßt, versteht sich von selbst. Grünewald dagegen, der Maler des katholischen Albrecht von Brandenburg, war der erste Maler der Gegenreformation. So klingt aus seinen Werken schon der Ton, auf den später die ganze Barockkunst gestimmt wurde. Farbe und Licht sind die Elemente, in die ein aufgerütteltes Empfindungsleben gebannt ist. Aus nächtlichem Dunkel tauchen grell beleuchtete Wesen auf. Grause Schmerzenswollust wechselt mit jubelnder Ekstase. Cranachs theologische Traktate passen mit ihrem trockenen Hausverstand in die kahlen, weißgetünchten protestantischen Kirchen ebensogut, wie Grünewalds nervenerregende Lichtvisionen in die von Weihrauch, Chorgesang und Kerzenglanz durchströmten katholischen Dome.

Matthias Grünewald, Der hl. Mauritius und der hl. Erasmus. München.

Ob er in Italien war, ist nicht bekannt. Gegen einen Aufenthalt im Süden scheint zu sprechen, daß er in seinen Bildern immer gotische, nie antike Ornamente verwendet. Doch schließlich nimmt ein Künstler, der weiß, was er will, immer nur die Eindrücke in sich auf, die seiner Natur konform sind. Für Dürer standen, als er nach Italien kam, zeichnerische Probleme, die der Eurhythmie und des Nackten, im Vordergrund. Auch auf Grünewald wirkte, wie sein Münchener Mauritius-Bild zeigt, die monumentale Einfachheit der Hochrenaissance, der machtvolle Schwung der Gestalten, die breite Noblesse der Gewandung. Aber mehr noch mußte ihn, sofern er Italien sah, etwas anderes anziehen: er blickte staunend in die farbige Wunderwelt, in die Welt des Stimmungszaubers, die Leonardo erschlossen hatte. Diesen Zusammenhang, wenn er sich auch nicht nachweisen läßt, muß man wohl annehmen. Denn leonardesk sind die Lichtwirkungen seiner Bilder. Leonardesk ist das Lächeln, das die Lippen seiner Maria umspielt, leonardesk das weiche, gewellte Haar, das ihr Gesicht umflutet. Die Felsgrottenmadonna des Louvre ist die ältere Schwester der Madonna von Kolmar. Selbst die Landschaften sind andere, als

er in Deutschland sah. Er malt nie, wie Altdorfer und Cranach, das grüne, junge Laub deutscher Wälder. Er malt eine sinnlich saftige Natur, die an die Riviera gemahnt. Alle Pflanzen sind üppig und farbenprächtig, scheinen an einer übermächtigen Fülle von Lebenssaft zu ersticken. Jeder Baum macht den Eindruck schnellen, durch tropische Hitze emporgetriebenen Wachstums. Saftige Schmarotzerpflanzen winden sich von Stamm zu Stamm; Girlanden von Schlinggewächsen durchranken wuchernd die Äste. Rotglühende Rosen leuchten aus dunklem Laube hervor. Es ist sogar seltsam, daß als Stifter von Grünewalds Hauptwerk ein Italiener, der Präzeptor Guido Guersi, genannt wird.

Matthias Grünewald, Verkündigung. Kolmar.

Dieses Hauptwerk des Meisters, der berühmte Isenheimer Altar, der jetzt im Museum von Kolmar bewahrt wird, ist an malerischen Qualitäten das Erstaunlichste, was die deutsche Kunst des 16. Jahrhundert hervorbrachte. Ein intimer Künstler, wie Cranach und Altdorfer, ist Grünewald nicht. Deutsche Gemütlichkeit darf man nicht bei ihm suchen. Aber durch die ganze Skala der Empfindungen reißt er fort: von verzückter Sinnlichkeit bis zu grauser Tragik, von seligem Taumel zu düster gespenstischem Satanismus. Und damit verbinden sich Farbengedanken, die in jener Zeit ganz unerhört sind. Schon das Flügelbild mit Sebastian bereitet auf das vor, was die Hauptbilder zeigen. Er empfindet das Nackte nicht plastisch, sondern ein lodernder grüner Mantel, der den Heiligen umwallt, schafft einen pikanten farbigen Gegensatz zu dem Fleischton. Ein ganzer Hexensabbat ist

dann auf dem Bilde entfesselt, das die Versuchung des heiligen Antonius darstellt. Man sieht eine Hütte, auf deren Dach kleine Teufel Purzelbäume schlagen. Der Heilige liegt am Boden. Ein Riesenvogel haut ihn mit einem Knüppel. Ein Molch beißt ihn in die Hand. Ein Teufel mit Nilpferdkopf tritt ihm auf die Brust. Vorn liegt ein Unhold, dessen ganzer Körper mit den Beulen der Bubonenpest bedeckt ist. Zu den Ungeheuern des Schongauer und Bosch verhalten sich diese Grünewaldschen Schreckgestalten ähnlich wie die Teufel Signorellis zu denen Fiesoles. Nur noch ein einziges Mal, in dem merkwürdigen Bilde des *Bernardino Parentino* in der Galerie Doria, ist die Versuchung des Antonius mit so dämonischem Naturalismus gemalt worden. Und mit der naturalistischen Kühnheit vereint sich eine Lichtmalerei exquisitester Art. In einer Zeit, als alle Künstler zeichnerisch dachten, malt Grünewald schneebedeckte Berge, über die weich der blauglänzende Himmel sich breitet. In einer Zeit, als himmlische Erscheinungen nur plastisch, gleichsam als in der Luft hängende Skulpturen gegeben wurden, malt Grünewald Gott-Vater, wie er als Wolke aus dem Wolkenmeer auftaucht. Dann ein Szenenwechsel, und der dämonische Schöpfer des Antoniusbildes verwandelt sich in einen traumseligen, sinnlich lieblichen Meister. Engel kommen herniedergeschwebt. Ein goldener Tempel aus üppigen Schlinggewächsen, aus Weinlaub und Blumen wächst wie auf Zauberwort aus der Landschaft empor. Hier lassen die Cherubim sich nieder, musizieren und singen, in stürmischem Jubel Maria verehrend. Auch die Verkündigung ist

Matthias Grünewald, Versuchung des hl. Antonius. Kolmar.

ein wunderbares Lichtstück. Wie Jan van Eyck in seinem Petersburger Bilde, verlegt Grünewald die Szene nicht in eine Stube, sondern in eine Kirche, weil durch solche hohe gotische Fenster das Licht so stimmungsvoll in den Raum hereinströmt. Und das Ambiante, die Luft zwischen den Dingen, ist wohl von keinem vorher so gemalt worden. Ein Vorhang ist aufgespannt. Von diesem dunklen Hintergrund hebt weich die Gestalt Marias sich ab. Alles ist licht-

Matthias Grünewald, Die Geburt Jesu. Kolmar.

durchflossen. Leicht und beweglich, nicht als fester plastischer Körper flattert die Taube durch den Raum. Oben blickt noch eine seltsame Lichtgestalt, Moses, hernieder. Und wieder öffnet sich ein Flügelpaar — ein wilder Schmerzensschrei klingt schrill entgegen. Christus hat ausgelitten. Der Querbalken des Kreuzes beugt sich unter der Last des fahlen Leichnams. Man sehe diesen Körper, der durch sein Gewicht nach unten gezogen wird, diese verkrampften Finger und geschwollenen Beine, diesen Kopf, der schwer auf die Brust herabsinkt; dann Magdalena, deren Hände sich im Schmerze winden, die bleiche

Maria, die ohnmächtig zusammensinkt, und diesen Johannes, der mit einer Gebärde, als ob er die ganze Menschheit anklagen wollte, auf den Gekreuzigten weist. Vor einem solchen Bild möchte man sagen, daß alle Kreuzigungen, die in Italien gemalt wurden, nur Theatervorstellungen waren. Und zu dem grimmen Naturalismus kommt eine malerische Haltung von apartester Schönheit. In der Landschaft gibt es nichts Zeichnerisches. Eine weite, mit dem Horizont verschwimmende Ebene dehnt sich aus. Ein dumpfes Blau ist über Himmel und Erde gebreitet. Und in diese dumpfe Harmonie klingen helle Töne, der weiße Mantel Marias, das weiße Lamm und das weiße Tuch des Johannes, wie Fanfaren hinein. Das Auferstehungsbild enthält das Großartigste, was er als Lichtmaler leistete. Der nächtliche Sternenhimmel hat sich aufgetan; die Wolken zerreißen. Während die Erde im Dunkel bleibt, überflutet das Licht wie ein flirrender Nebel den Heiland. Nicht körperlich wirkt die Gestalt, sondern wie eine Lichterscheinung, die sich verdichtet hat, um plötzlich wieder in Nebel zu zerrinnen. Das ist nicht nur ein koloristischer Effekt, es ist eine neue Art zu denken. Dem Linienstil der anderen setzt Grünewald einen rein malerischen Stil, den Kampf von Licht und Dunkel, entgegen. Er würde, wenn er nur dieses Bild geschaffen hätte, schon als große Sphinx inmitten seines Zeitalters stehen.

Matthias Grünewald, Die Kreuzigung. Karlsruhe.

Matthias Grünewald, Die Kreuzigung. Kolmar.

Also braucht man von seinen übrigen Werken nur noch ganz wenige zu erwähnen. In einem Karlsruher Werk nahm er das Kreuzi-

gungsthema noch einmal auf. Und das Bild, das nur Maria und Johannes unter dem Kreuze zeigt, wirkt fast noch grausiger als die Darstellung des Isenheimer Altarwerkes. Der Kreuzesstamm hat sich unter der schweren Last wie eine Bogensehne gekrümmt. Eine dicke stachlige Dornenkrone ist in das Haupt Jesu gepreßt, das, die Zähne fletschend, auf den Brustkorb sinkt. Die Füße sind verrenkt, Lendenschurz und Körper mit dicken Blutstriemen bedeckt. Die grünlich-gelblichen Töne, in denen der Leichnam schillert, sind in so fürchterlicher Wahrheit gemalt, daß man den Verwesungsgeruch zu spüren meint. Eine Verkündigung in St. Jakob in Augsburg fesselt durch ein seltsam phantastisches Leuchten und Flimmern. Der Engel trägt ein goldstrotzendes Gewand. Ein goldstrotzendes Diadem ist wie ein Blumenkranz in sein Haupt geschlungen. Die Fittiche schillern in allen Farben des Pfauenschwanzes. Über der Fensterbrüstung sind die Gestalten von Adam und Eva gelagert. Engelchen mit schillernden Flügeln spielen in der Luft. In allen Farben leuchten die Ornamente der Säulen.

Matthias Grünewald, Antonius und Paulus. Kolmar.

Es wird ja oft gesagt, daß rein malerische Begabung keine Mitgift der Deutschen war. Man pflegt, wenn von deutscher Kunst gesprochen wird, immer vorzugsweise an graphische Erzeugnisse zu denken, in denen das, was die Stärke der Meister war, ihr Sinn für das krause Spiel der Linie, rein, ohne farbige Umhüllung, sich äußern konnte. Doch Grünewald erinnert daran, daß solche Abgrenzungen niemals stimmen. Denn er hat alles vorausgenommen, was die malerisch am meisten begabten Künstler des nächsten Jahrhunderts, die

Holländer der Rembrandt-Zeit, erstrebten. Ja, es eröffnet sich, wenn man in die Zukunft schaut, eine merkwürdige Perspektive. Sandrart schreibt, der Maler Philipp Uffenbach, ein Schüler von Grünewalds Schüler Hans Grimmer, hätte ihm in Frankfurt oft von dem seltsamen Meister erzählt, der in Mainz „ein so melancholisches Leben führte". Dieser Uffenbach aber war Lehrmeister des Adam Elsheimer, Elsheimer der Anreger des Pieter Lastman und Lastman der Lehrer Rembrandts. So reichen über die Jahrhunderte hinaus die beiden größten Lichtmaler des Nordens sich die Hände. Und wäre der Dreißigjährige Krieg nicht gekommen, der den Baum der deutschen Kunst verdorren ließ, es würde vielleicht auf Grünewalds Schulter kein Holländer, sondern ein Deutscher stehen.

Matthias Grünewald, Die Himmelfahrt Christi. Kolmar.

Unmittelbar übte Grünewald auf die deutsche Kunst keinen Einfluß. Er gehört zu jenen Unzeitgemäßen, die in ihren Werken Dinge antizipieren, deren fester Besitz erst späteren Geschlechtern zufällt. Denn *Hans Baldung* einen Nachfolger Grünewalds nennen, würde doch zu wenig dem Stil dieses Meisters entsprechen. Wohl tat es ihm, als er 1512 das Isenheimer Altarwerk kennen lernte, Grünewalds Zug zum Träumerischen, farbig Sinnlichen an. Wüßte man nichts von Grünewald, so wäre der Altar des Freiburger Münsters als größte koloristische Leistung des 16. Jahrhunderts zu feiern. Das strahlende Licht, die tropische Landschaft mit den üppigen Palmen, in deren Blattwerk Engel sich schaukeln, sind ähnlich wie auf Grünewalds Werk. Auch das Motiv der Schneelandschaft, das in Grünewalds Versuchung des Antonius gegeben war, hat er manchmal — zum Beispiel

Hans Baldung, Anbetung der Könige, Triptychon. Berlin.

in dem Berliner Kreuzigungsbilde mit der Schneelandschaft und dem nächtlich verfinsterten Himmel — mit Geschick wiederholt. Aber zu Grünewald verhält er sich als Maler doch nur wie etwa Delaroche zu Delacroix. Das Instinktive dieses elementaren Geistes fehlt ihm. Sein Kolorismus beibt durch zeichnerische Straffheit gezähmt.

Als Porträtmaler hat er die Zähringer, an deren Hof er tätig war, solid verewigt, ohne sich über das Niveau der handfesten Naturkopie allzusehr zu erheben. Und wenn er eine eigene Note hat, so ist es wohl eine fleischfrohe Sinnlichkeit, in der sich ein romanisches Gefühl für wellige Formenschönheit mit gewissen hanebüchenen Germanismen verbindet. Er malt nackte Hexen, malt die Grazien, malt jene seltsamen Bilder des Germanischen

Hans Baldung, Bildnis des Markgrafen Christoph von Baden. Karlsruhe.

Hans Baldung, Die Eitelkeit. Wien.

Museums, auf denen er unter allegorischer Etikette üppige Weiber mit Spiegel, Schlangen, Musikinstrumenten und schnurrenden Katzen darstellt. Auch jene Allegorien des Baseler Museums müssen erwähnt werden, auf denen der Tod wie ein Werwolf sich auf jugendliche Frauen stürzt und in vampirhafter Lust sein fleischloses Gebiß an ihre blühenden Lippen preßt. In einem Buch über das Nackte in der Kunst müßte man Baldung ein wichtiges Kapitel einräumen.

Hans Baldung, Allegorische Frauengestalt. München.

Hans Baldung, Allegorische Frauengestalt, München.

Gehen wir aus dem Elsaß nach Schwaben, so nähern wir uns abermals um ein bedeutendes Stück dem Süden. Früher als den fränkischen und bayrischen Meistern hatte sich den Schwaben der Formenschatz der italienischen Renaissance erschlossen. Und mit diesen Ornamenten tändeln sie, wie die Italiener ein Jahrhundert vorher es mit denen der Antike taten. Gedankenvolle Phantastik, deutsche Traulichkeit, wilde Leidenschaft kennen sie nicht. Sie sind schmiegsam, anmutig, gefällig: in ihrem weichen Empfinden, dem melodischen Linienfluß, der tonigen Farbe. Man sieht Prachtsäle mit kassettierten

Hans Baldung, Die drei Lebensalter.
Madrid, Prado.

Hans Baldung, Die Grazien.
Madrid, Prado.

Decken, die auf korinthischen Säulen ruhen, mächtige Kirchennischen mit offenen Hallen, Renaissancebrunnen, vergoldete Throne. Und inmitten dieser reichen Architektur spielen, wie auf venezianischen Bildern, freundlich milde, ruhige Vorgänge sich ab.

Bernhard Strigel aus Memmingen, der dann in Wien als Hofmaler Kaiser Maximilians lebte, stammte noch aus den Tagen der Gotik. So haftet seinen frühen Werken noch archaische Eckigkeit an.

Man sieht in den Bildern aus dem Marienleben, die das Berliner Museum besitzt, gotische Kirchen und gotisches Hausgerät. Auch in dem Münchener Bild, das David mit dem Goliathhaupt darstellt, erinnern die spitzen Falten der Gewänder noch an gotisches Maßwerk. Später geht dann diese knittrige Verzwicktheit der absterbenden Gotik mit dem bauschigen Linienfluß der Renaissance eine seltsame Ehe ein. Auf seiner Verkündigung in Karlsruhe muß im Sinne der neuen Zeit ein Wolkenschwarm kleiner Engel den Mantel Marias tragen, und in den Bildnissen seiner letzten Jahre ist er von dieser barocken Verwilderung noch fast zur Reinheit des Renaissancegeschmacks gelangt. Naturgemäß hat er für die Noblesse der Einfachheit keinen Sinn. Lehrreich ist es, zum Beispiel die beiden Bildnisse zu vergleichen, die Leonardo da Vinci und Bernhard Strigel von Bianca Maria Sforza, der späteren Kaiserin Maximilian, malten. In dem Werk Leonardos ist trotz des reichen Schmuckes alles von selbstverständlicher Einfachheit. Bei Strigel wirkt die Toilette bei aller gesuchten Noblesse wenig vornehm, weil Schmucksachen an

Bernhard Strigel, Bildnis der Bianca Maria Sforza. München, Privatbesitz.

Bernhard Strigel, Die Verkündigung. Karlsruhe.

Bernhard Strigel, Bildnis des J. Cuspinian und seiner Familie. Berlin.

Hans Baldung, Die drei Lebensalter.
Madrid, Prado.

Hans Baldung, Die Grazien.
Madrid, Prado.

Decken, die auf korinthischen Säulen ruhen, mächtige Kirchennischen mit offenen Hallen, Renaissancebrunnen, vergoldete Throne. Und inmitten dieser reichen Architektur spielen, wie auf venezianischen Bildern, freundlich milde, ruhige Vorgänge sich ab.

Bernhard Strigel aus Memmingen, der dann in Wien als Hofmaler Kaiser Maximilians lebte, stammte noch aus den Tagen der Gotik. So haftet seinen frühen Werken noch archaische Eckigkeit an.

Man sieht in den Bildern aus dem Marienleben, die das Berliner Museum besitzt, gotische Kirchen und gotisches Hausgerät. Auch in dem Münchener Bild, das David mit dem Goliathhaupt darstellt, erinnern die spitzen Falten der Gewänder noch an gotisches Maßwerk. Später geht dann diese knittrige Verzwicktheit der absterbenden Gotik mit dem bauschigen Linienfluß der Renaissance eine seltsame Ehe ein. Auf seiner Verkündigung in Karlsruhe muß im Sinne der neuen Zeit ein Wolkenschwarm kleiner Engel den Mantel Marias tragen, und in den Bildnissen seiner letzten Jahre ist er von dieser barocken Verwilderung noch fast zur Reinheit des Renaissancegeschmacks gelangt. Naturgemäß hat er für die Noblesse der Einfachheit keinen Sinn. Lehrreich ist es, zum Beispiel die beiden Bildnisse zu vergleichen, die Leonardo da Vinci und Bernhard Strigel von Bianca Maria Sforza, der späteren Kaiserin [illegible] milian, malten. In dem Werk Leonardos ist trotz des [illegible] alles von selbstverständlicher Einfachheit. Bei Strigel [illegible] bei aller gesuchten Noblesse wenig vornehm, weil [illegible]

Bernhard Strigel, Bildnis der Bianca Maria Sforza. [illegible] Privatbesitz.

[illegible] detail- [illegible] ündigung [illegible] Italiener [illegible] haffner im [illegible] daß er im [illegible] suchung, mit [illegible] arias mit dem [illegible] ht schlecht ge- [illegible] Stube in einen [illegible] deutsche Kunst [illegible] wollte. Das Bild

Bernhard Strigel, Bildnis des Konrad Rehlingen. München.

Bernhard Strigel, Die Kinder des Konrad Rehlingen. München.

Bernhard Strigel, Kaiser Maximilian und seine Familie. Wien.

den unpassendsten Stellen sich breit machen. Immerhin hat er in dem Familienbild Maximilians die Differenzierungen des habsburgischen Typus sehr fein gegeben. Und mag in dem Münchener Bild, das den Patrizier Konrad Rehlingen mit seinen Sprößlingen zeigt, die Aufstellung der acht Kinder noch dem lotrechten Kompositionsprinzip der Gotik entsprechen, so hat er in der Gestalt des Vaters, der in seinem langen Pelz so repräsentierend da-

steht, sich doch fast zum Monumentalstil der Renaissance erhoben.

In Ulm lenkte *Martin Schaffner* als erster in die Bahnen des 16. Jahrhunderts ein. Statt des salbungsvollen Pastorentones, den Zeitblom, sein älterer Landsmann, anschlug, herrscht bei ihm weltliche Causerie. Nichts Herbes, Knorriges gibt es. Alles ist von flüssiger Eleganz. Reiches gotisches Geäst verbindet sich in seinem Hauptwerk — den Orgeltüren des Reichsstiftes Wettenhausen, die heute in München hängen — mit Amoretten und Delphinen, dem lustigen Formenvorrat der Renaissance. Bunte Marmorsäulen mit korinthischen Kapitälen erheben sich, von reich ornamentierten Bogen überspannt. In dem Bilde mit der Ausgießung des heiligen Geistes liegen sich die beiden Stile noch sehr in den Haaren. Denn inmitten des Renaissanceraumes bewegen sich Figuren in knittriger Gewandung, und an den Säulen vorbei blickt man noch auf eine detailreiche Landschaft. Besser weiß er schon in dem Bilde der Verkündigung mit den neuen Elementen zu wirtschaften. Gewiß würde es ein Italiener des Cinquecento als komisch empfunden haben, daß Schaffner im Hintergrund rechts noch das Bett Marias anbringt, und daß er im Sinne des Quattrocento eine zweite Szene, die Heimsuchung, mit dem Hauptbilde vereinigt. Aber in dem Köpfchen Marias mit dem welligen Haar hat er den italienischen Geschmack nicht schlecht getroffen. Und wenn er die Szene aus einer traulichen Stube in einen Palast verlegt, so spricht sich auch darin aus, daß die deutsche Kunst aus dem Intimen hinweg nun ins Vornehme gehen wollte. Das Bild

Martin Schaffner, Tod Mariä. München.

mit dem Tode Marias illustriert diese Tendenzen noch deutlicher. Ein Meister, der vom repräsentierenden Geist des Cinquecento berührt ist, beginnt das häuslich Genrehafte der älteren deutschen Kunst als ordinär zu empfinden. Denn alle Deutschen vorher — Schongauer, der Meister des Marienlebens, der alte Holbein und Dürer — hatten den Tod der Maria in der Weise dargestellt, daß sie in das Krankenzimmer führten, wo Maria im Bette stirbt. Schaffner hält das für nicht vornehm genug. Obwohl man im Hintergrund ein Himmelbett sieht, scheint doch die Szene in einer Kirche zu spiclen, wo Maria gebetet hat und wo sie plötzlich im Kreise der Apostel zusammenbricht.

Ulrich Apt, Beweinung Christi. München.

Noch besser ist es den Malern von Augsburg gelungen, Italienisch sprechen zu lernen. Augsburg war ja das Klein-Paris jener Jahre: nicht altfränkisch abgeschlossen wie Nürnberg, sondern von großstädtischem Leben durchwogt. Noch heute, trotz der nivellierenden Zeit, wahren beide Städte ihren Unterschied. In Nürnberg gotische Dome, krausverzierte Sakramentshäuschen und winklige Enge. Hier breite Straßen, mächtige Renaissancepaläste, Brunnen mit Statuen. Der Augustusbrunnen namentlich ist das Wahrzeichen der Stadt, der stolze Hinweis auf den römischen Ursprung der Augusta Vindelicorum. Und nicht nur als römische Kolonie fühlte sich Augsburg. Auch durch seine Handelsbeziehungen zu Venedig war es bestimmt, eine italienische Enklave auf deutschem Boden zu sein. Venedig war die hohe Schule der Augsburger Kaufleute. Dort im Fondaco der Deutschen brachten alle Fugger ihre Studienjahre zu. Und die Augsburger Maler sind die Venezianer des Nordens.

Ulrich Apt allein macht in seiner Augsburger Kreuzigung, dem Münchener Universitätsaltar und der Beweinung Christi einen nordisch-niederländischen Eindruck. Obwohl er bis 1532 lebte, ergcht er sich noch in dem hanebüchenen Realismus des Quattrocento. Mög-

lichst viele Figuren häuft er in den Bildern an. Gewisse Lichteffekte weisen darauf hin, daß er seine entscheidenden Eindrücke von einem Niederländer, etwa Gerard David, erhielt. Die Bilder der anderen dagegen weisen nach dem Süden. *Hans Burgkmair* ging zwar aus der Schule Schongauers hervor. Die Münchener Pinakothek besitzt das Bildnis, das er seinem ersten Meister gewidmet hat. Aber wenn 1501 ein Venezianer Kaspar Straffo als Lehrling bei ihm eintritt, wenn den Hintergrund seines Helldunkelblattes „Der Tod als Würger" ein Kanal mit Gondeln bildet, so ist dadurch auch die Verbindung mit Venedig erwiesen. Besondere Tiefe darf man nicht bei ihm suchen. Es war wohl nur eine Schrulle oder die automatische Wiederholung eines in der deutschen Kunst beliebten Motivs, wenn er in seinem Selbstporträt sich mit einer seltsamen Leichenbittermiene darstellte, wie er neben seiner Gattin steht, die einen Metallspiegel hält, in dem zwei Totenköpfe sich spiegeln. Denn in seinen anderen Werken erscheint er als freudiges Weltkind. Wenn er in seinen Holzschnitten Stoffe wie die Passion oder die Apokalypse behandelt, erreicht er nur kunstgewerbliche Wirkung, beschränkt sich darauf, Erfindungen, die er anderen entlehnt, in anmutige Umrahmungen zu setzen. Aber

Hans Burgkmair, Kopie nach dem Selbstbildnis des Martin Schongauer. München.

Hans Burgkmair, Maria mit dem Kinde. Nürnberg.

Hans Burgkmair, Kreuzigung.
Augsburg.

Hans Burgkmair, St. Heinrich und
St. Georg. Augsburg.

Hans Burgkmair, Die hl. Familie.
Berlin.

Hans Burgkmair, Der Tod als Würger.
Farbenholzschnitt.

schwungvoll, elegant ist er, von einem Geschmack, wie er in Deutschland selten zu finden ist.

Die Blätter, die er für den Triumphzug Maximilians zeichnete, sind nicht nur wertvolle Dokumente für Tracht- und Waffenkunde. Es imponiert auch, mit wie leichter Hand er nach allen Seiten hin Schönheit ausstreute. Und dieser Sinn für Wohllaut — der Form und der Farbe — ist auch das Kennzeichen seiner Bilder. Venezianisch ist die Renaissancearchitektur, die sich in machtvoller

Hans Burgkmair, Der hl. Sebastian und Kaiser Heinrich. Nürnberg.

Hans Burgkmair, Die hl. Barbara. Berlin.

Großräumigkeit über den Figuren wölbt; venezianisch die Art, wie er den Thron Marias mitten in die Landschaft setzt. Auch die Köpfe seiner Madonnen mit dem regelmäßigen Oval und der losen Flechte, die das Gesicht umrahmt, haben südliches Gepräge. Durch eine kapriziöse, schiefe Mundstellung sucht er ihnen bellinesken Anflug, etwas von der träumerischen Wehmut oberitalienischer Werke zu geben. Venezianisch ist sogar sein landschaftliches Empfinden. Denn er malt die südliche Natur — die Goldorange, die in dunklem Laube glüht —, nie die deutsche, gibt nie in zeichnerischer Schärfe das einzelne, sondern schummrige Lichtstimmungen, in denen die Einzelformen als dekora-

Hans Burgkmair, Holzschnitt aus dem Triumphzug des Kaisers Maximilian.

tive Massen verschwimmen. Seine Barbara in Berlin bedeutet den denkbar größten Gegensatz zu den Frauengestalten, die einst sein Lehrer Martin Schongauer zeichnete. Dort gotische Grazilität, alles schlank und eckig; hier ein Seidenkleid, das in bauschigen Falten den Körper umwallt, dicke runde Halsketten und breit auf den Leib gelegte Hände. In dem Nürnberger Bild mit Sebastian und Kaiser Heinrich stellt er, wie es Cima da Conegliano getan hatte, die Figuren in ein elegantes Tempietto, durch das man auf die Landschaft hinausblickt. Auch die breitbeinige Stellung und die großzügige Anordnung entspricht ganz den venezianischen Vorbildern. Seine heilige Familie setzt er nicht in eine Stube, auch nicht in ein deutsches Dorf, wie Dürer, sondern in eine prunkvolle, von korinthischen Säulen getragene Loggia. Apt hat in seinem Kreuzigungsbild noch ein vielfiguriges Volksstück gegeben; Burgkmair dagegen hat das Kreuz und die vier Figuren in nobler Einfachheit in die Landschaft hineinkomponiert. Kurz, wenn man die deutschen Maler nach ihrer Fähigkeit, Italienisch zu sprechen, bewerten wollte, müßte man Burgkmair einen Platz unter den ersten anweisen.

Gumpolt Giltlinger, ein wenig schwerfälliger, bietet in seiner Anbetung der Könige eine weitere Variante dieses Stils. Und *Christoph Amberger* ist überhaupt Venezianer. Die musizierenden Engel und die weichen, vollen Formen seiner Frauen mit dem goldblonden Haar, die prunkvolle Säulenarchitektur und die leuchtende Farbe — alles wirkt, als seien seine Altarwerke nicht am Lech, sondern an den Lagunen

Hans Burgkmair, Holzschnitt aus dem Triumphzug des Kaisers Maximilian.

gemalt. Ebenso zeigen seine Bildnisse, daß das Streben der deutschen Maler von damals, ihren Geschmack an den großen Vorbildern des Südens zu verfeinern, doch manchmal zu ganz herrlichem Ergebnis führte. Die scharfe Naturbeobachtung der Heimat hat sich hier mit der freien Noblesse, dem harmonischen Farbengefühl der Venezianer wundervoll verbunden. Auch Amberger vermeidet, wie Pencz und Beham, in der Kleidung alles provinziell Überladene. Schwarz ist der durchgängige Ton. Die Herren halten etwa einen dänischen Handschuh. Die Damen lassen die Hand, deren Fleischton gut mit dem Weiß der Spitzenmanschetten zusammengeht, über eine goldene Kette gleiten. Auf alle Interieurmalerei ist verzichtet. Entweder

Christoph Amberger, Bildnis des Kosmographen Sebastian Münster. Berlin. Nach einer Radierung von Alb. Krüger, Berlin, G. Grote.

Christoph Amberger, Karl V. Berlin.

die Räumlichkeit wird durch einen Vorhang angedeutet, oder die Köpfe heben von einem ganz neutralen dunklen oder perlgrauen Grund sich ab. Gerade diese einfache Harmonie von schwarz, weiß, braun, gelb und perlgrau gibt Ambergers Bildnissen ihren aristokratischen Wohlklang. Man versteht, daß Karl V., der sonst für die deutsche Kunst wenig empfänglich war, sich über Ambergers Bildnis sehr zufrieden aussprach. Tizian malte den apathischen Herrn, der schon mit dem Gedanken umging, sich nach S. Yuste zurückzuziehen. Bei Amberger ist er noch der junge Elegant, den Victor Hugo im Hernani schildert. Der blasse Kopf mit dem vorstehenden, vom rotblonden Bart beschatteten Kinn, das Schwarz des Barettes und des Mantels, das helle Braun der Handschuhe und das Perlgrau des Hintergrundes ergeben auf dem Berliner Bild eine sehr feine Harmonie. Desgleichen

hat er in dem Bildnis des alten Baseler Kosmographen Sebastian Münster ein Gelehrtenporträt von sehr vornehmem Charme geschaffen. Da ist nichts von dem kleinlich Verkniffenen, das die Gelehrtenbilder Cranachs haben. Der Aufenthalt in Italien, in der Nähe Tizians, hat Amberger dazu verholfen, alles Spießbürgerliche abzulegen und über seine Bilder die würdevolle Ruhe venezianischer Werke zu breiten. Es ist jene Vornehmheit des Einfachen, die so viel mit dem Stil Morones gemein hat. Und durch ähnliche Werke hat der letzte Augsburger, Hans Holbein der Jüngere, seinen Weltruhm erworben.

Holbein und die späteren Deutschen.

Dürer und Holbein werden als die größten deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts verehrt. Es liegt daher nahe, sie in Antithese zu bringen, nicht um nach bekanntem Schema festzustellen, welcher von beiden der größere war, sondern weil Vergleiche wertvolle Mittel der Charakteristik sind.

Man ersieht da zunächst, welche Wandlung seit Dürers Auftreten sich in der Kunst vollzog. Dürer begann als Wohlgemuth-Schüler mit krausen, eckigen gotischen Werken, und rang sich mühevoll zur Eurhythmie, zur Einfachheit durch. Holbein stand gleich anfangs auf dem Boden der Renaissance, den schon sein Vater — mit dem Sebastiansaltar — betrat. Zu dem Zeitunterschied kommt der Unterschied des Milieus, in dem er aufwuchs. Dort das holprige, winklige Nürnberg; hier das großstädtische, elegante Augsburg, das auch seinen Künstlern etwas Weltmännisches, Abgeschliffenes gab. Und im übrigen zwei grundverschiedene Menschen, beides Deutsche und doch Antipoden. Man braucht, um das zu fühlen, nur an die Selbstbildnisse der beiden Meister zu denken. Dürer auf dem Münchener Bilde erscheint als Visionär, blickt starr hinaus in eine andere Welt. Es ist Christus, der unter die Menschen tritt. So sakramental das Dürer-Bild wirkt, so profan weltmännisch sind die Holbeins. Auf dem einen in Basel ist er glattrasiert, auf dem andern, aus späterer Zeit stammenden, in den Uffizien trägt er Vollbart. Dort ist er vornehm in Mantel und Barett gekleidet, hier hat er mehr die Nonchalance des Malers in seiner Werkstatt. Aber beiden Werken gemein ist im Gegensatz zum Dürerbild die rein weltliche, kühl beobachtende Note. Er hat sich nicht feierlich drapiert, sondern ist an-

Woltmann, Leipzig 1873/76. — P. Mantz, Paris 1879. — Knackfuß, Bielefeld 1896. — Über Elsheimer: Bode, Studien zur Geschichte der holl. Malerei, Braunschweig 1883.

gezogen wie jedermann. Und er schaut nicht ins au-delà, sondern blickt aus hellblauen, klaren Augen klug und scharf in die Welt.

Dazu stimmt der Unterschied, der zwischen der Kunst der beiden besteht. Dürer der Denker bringt auch als Künstler die Macht seiner Persönlichkeit in Gedanken zum Ausdruck. Seine Kunst ist poetisch und märchenhaft, sein Grundzug ein grüblerisches Element, ein sinnendes Sichvertiefen in geheimnisvoll allegorische Ideen. Holbein gibt solche allegorisch gedankenhafte Dinge nie. Aber auch das trauliche, gemütliche Element Dürers ist ihm fremd. Betrachtet man Dürers Hieronymus, so glaubt man ihn selbst zu sehen, wie er in seiner stillen Klause am Tiergärtnertore sitzt, an seinen Stichen arbeitet und sich

Hans Holbein, Bildnis eines jungen Mannes. Zeichnung. Basel.

Hans Holbein, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

der Sonnenstrahlen freut, die so traulich auf Diele und Truhe spielen. Durchblättert man das Marienleben, so ist man entzückt von dem tiefen Familiensinn, der biblisch treuherzig in dem Werke webt. In seinen Landschaften lebt er selbst, wie er frisch, fromm, fröhlich, frei, den Wanderstab in der Hand, über Berg und Tal dahinzieht. Ein solches, rein menschliches Verhältnis kann man zu Holbein nicht finden. Intime Winkel und geheimnisvolle Ecken, die zum Sinnen und Träumen laden, gibt es in seinem Werke nicht. Dagegen bewundert man etwas anderes, das Dürer fehlte. Man möchte sagen: Dürer war eine Klinger-Natur. Vor lauter Grübeln und Denken konnte er das Ende nicht finden. Über all den gedankenvollen und gemütlichen Einzelheiten, die er in den Werken zusammenhäufte, vergaß er in den meisten Fällen das, was doch das Endziel aller Kunst ist, die formale Schönheit. Auch dem Bildhauer Max Klinger ist ja gerade wegen dieser Nebengedanken nie ein großer einheitlicher Wurf gelungen — im Gegensatz zu Rodin,

der, gerade weil er nur formal, nie literarisch denkt, ein Meisterwerk nach dem anderen hinstellt. Ähnlich ist es bei Holbein. Gerade weil er ein menschliches Verhältnis zu den Themen, die er behandelt, nicht hat, vermag er das, was sie an Kunstwerten enthalten, desto reiner herauszuschälen. Und wenn seine Werke daher seelisch nichts bieten können, sind sie um so mehr eine Delikatesse für das Auge, das Kunst als solche genießen will.

Ein wundervoller Zug kunstgewerblichen Schaffenvermögens ist zunächst für ihn bezeichnend. Als sein Vater Augsburg verlassen mußte, hatte sich Hans mit seinem älteren Bruder *Ambrosius* nach Basel gewendet, das damals der Sitz eines schwunghaften Buchhandels war, und wo die Brüder also hoffen durften, als Illustratoren ausgiebige Beschäftigung zu finden. Dem Ambrosius scheint das nicht gelungen zu sein. Nachdem er die Gäuchmatt des Thomas Murner illustriert hatte, entschwindet er unserem Auge. Hans aber war bald in allen Sätteln gerecht. Mühelos weiß er Grazie und Schönheit nach allen Seiten hin auszustreuen. Wie Dürer mit der Apokalypse, begann Holbein mit Büchertiteln seine Tätigkeit. Und während Dürer in solchen Ornamenten sogar — man denke an die „Knoten" — der Grübler bleibt, ist bei Holbein alles von flüssiger, klarer Eleganz. Er hat sich in den Geist der Renaissance eingelebt wie kaum ein anderer Deutscher und verstand mit Fruchtschnüren, Hermen, Sphinxgestalten und Genien zu spielen, wie es sonst nur die Künstler des Südens konnten. Außer für die Bücherornamentik arbeitet er für das Kunstgewerbe. Und während Dürers kunstgewerbliche Entwürfe Buchdramen waren, die sich nicht zur Aufführung eigneten, da er auch in diese Dinge so viel Gedanken hineinlegte, daß kein Kunsthandwerker sie herstellen konnte, ist bei Holbein alles launig, lustig und seltsam, zugleich von einer Einfachheit, die die praktische Herstellung gestattet. Er weiß genau, was er dem Kunsthandwerker, genau, was er dem Material zumuten darf. Geht man von den ornamentalen zu den figürlichen Blättern über, so stößt man zunächst auf seine Vorlagen für Glasmalerei. Mit Heiligengestalten, Madonnen und Engeln wechseln prächtige Landsknechtsfiguren in flottem, malerischem Kostüm. Über die geistvolle Art, wie er sie in den Raum hineinstellt und das Beiwerk auf dekorativ wirksame Linien zurückführt, kann man nicht genug staunen. Auch jene Damentrachtenbilder zeichnet er, die vor 40 Jahren durch Makart und Fritz August Kaulbach ihre Auferstehung feierten. Es war ja damals die Zeit, als der Renaissancegeschmack eine vollständige Umwälzung der Mode gebracht hatte. Holbein, der mitten im Leben stand, lieferte also Modellblätter, Entwürfe für Schneider — ähnlich wie heute van de Velde, Olbrich und andere sich mit solchen

Hans Holbein, Tuschzeichnung zu einem Wappenfenster. Basel.

Dingen beschäftigen. Dann entpuppt er sich freilich als Sänger der Messiade. Doch gerade dieses Werk zeigt deutlich seinen Unterschied von Dürer. Dürer dichtete in seinen Passionsfolgen tiefsinnige religiöse Epopöen, predigte dem Volk das Leben des Heilandes. Holbein gibt Vorlagen für Glasbilder, fragt nur, wie die Silhouette der Figuren dekorativ sich der Umrahmung einordnet. Alles ist ornamental gedacht. Man blickt in festliche Renaissanceräume, sieht Kriegsknechte in jenen Rüstungen, die ihnen Mantegna gegeben hatte, sieht antike Sessel, Balustraden, Säulen, Girlanden, römische Kaisermedaillons und spielende Putten. Von den Holzschnitten, die in diesen Ideenkreis gehören, gilt das gleiche. Dürer illustrierte nie. Er schuf seine eigenen Gedanken. Holbeins Bibelillustrationen waren Aufträge von Verlegern. Er übernimmt die Bearbeitung der Apokalypse, bringt selbst diese Dinge, die für Dürer die dunkelsten Rätsel des Geistes enthielten, in klare, zierlich-elegante Formen. Mit derselben Unparteilichkeit wie die Luther-Bibel illustriert er die Vulgata. Bot doch auch das Alte Testament Gelegenheit zur Anfertigung der amüsantesten Vignetten. Selbst in seinem Totentanz bleibt er der lustige Kumpan, dem es nicht vor Teufel noch Hölle graut, der leichtschaffende, nie verlegene

Urs Graf, Der Tod und die Landsknechte. Holzschnitt.

Künstler, dem alles sich mühelos in ornamentale Werte umsetzt. Überschauen wir einmal die hauptsächlichsten Todesbilder, die vorher gemalt waren. Da ist aus dem 13. Jahrhundert der große Trionfo della morte im Camposanto von Pisa. Am Schlusse des 15. Jahrhunderts malte Lorenzo Costa seinen Triumph des Todes für die Kirche San Giacomo maggiore in Bologna. Gleichzeitig setzt die Tätigkeit der deutschen Graphiker ein. Der Meister des Amsterdamer Kabinettes zeichnet die beiden Blätter mit den drei toten Königen, die den drei lebenden in den Weg treten, und dem Tod, der seine Hand auf die Schulter des Jünglings legt. Andere Blätter stellen ihn dar, wie er seine Pfeile auf die Menschen abschießt oder mit Königen und Geistlichen bei der Schachpartie sitzt. Es folgte Dürers Blatt mit dem Ritter, Tod und Teufel, das Blatt Burgkmairs mit dem Tod als Würger, wie er seinen Fuß auf die Brust eines zu Boden geworfenen Kriegers setzt, und das Blatt Urs Grafs mit dem Tod als Spielmann, wie er, auf dem Baume sitzend, auf zwei mit einer Dirne schäkernde Landsknechte herabgrinst. Den Zweifarbenholzschnitt von Hans Waechtlin mit dem großen Symbol des Todes und die Bilder Hans Baldungs mit dem Werwolf, der seine verwesten Lippen auf den Mund blühender junger Weiber preßt, hätte man auch noch zu nennen. Eine so dämonische Stimmung, wie sie manche dieser Werke haben, hat der Totentanz Holbeins sicher nicht. Der Tod ist ihm nicht die große, die Welt beherrschende Macht. Er ist ihm ein Landsknecht, der seine Freude daran hat, die Zivilisten zu stoßen und zu schlagen. Man bleibt immer kühl, aber man bewundert den Zeichner, der das alles in so klaren, leichtflüssigen Linien hinschrieb.

Hans Holbein, Trachtenbild. Zeichnung Basel.

Daß ein solcher Künstler, der aus jeder Vignette und jedem Glasbild ein dekoratives Juwel zu machen wußte, auch zum Wandmaler geeignet war, braucht nicht betont zu werden. Es lebte in Holbein ein architektonisches Talent sondergleichen. Wenn man unter den alttestamentlichen Holzschnitten etwa das Blatt mit der Königin von Saba betrachtet, hat man das Gefühl, der Mann, der diese Palastfassade schuf, hätte, wenn ihm Gelegenheit geboten gewesen wäre, die wunderbarsten Bauwerke schaffen können. Diese Gelegenheit hatte er nicht. Er mußte sich auf Scheinarchitektur beschränken. Er stand auf

Gerüsten, stellt jene gemalten Fassaden her, wie sie noch heute in Süddeutschland und Tirol beliebt sind. Aber auch hier lebt eine architektonische Phantasie großzügigster Art sich aus. Es ist erstaunlich, wie wirkungsvoll er den Raum zu gliedern weiß, mit wie geringen Mitteln er einem schlichten Bürgerhaus das Aussehen eines Feenpalastes verleiht. Und seine Wandbilder des Baseler Museums sind die einzigen wirklich monumentalen Malereien, die das 16. Jahrhundert diesseits der Alpen entstehen sah. Er brauchte ja auch hier nur seine Bibelillustrationen zu vergrößern, um sofort dekorativ zu wirken. Unzählige Male hatte er in diesen unscheinbaren Blättern weite Renaissancehallen gezeichnet, in denen Menschen frei und leicht sich bewegen. Unzählige Male hatte er in anderen Blättern die Landschaft auf große ornamentale Werte zurückgeführt. Die Wandbilder zeigen nun, was für Keime in diesen kleinen Vignetten steckten. Die großzügige Disposition der Massen gibt ihnen eine monumentale Wirksamkeit, die sonst in der deutschen Kunst nicht ihresgleichen hat. Namentlich das Bild, wie Samuel den Saul warnt — mit der einfachen, von Feuerschein übergossenen Landschaft, aus der die Figuren in mächtigen Silhouetten aufragen —, hat eine Größe, die an Rethel gemahnt.

Neben dem Illustrator und Dekorateur, der für den ornamentalen Wert der Linie einen so erstaunlichen Sinn hat, steht dann weiter der Realist, der in seinen Tafelbildern Wunderwerke exaktester Naturwiedergabe hinstellt. Man könnte in gewissem Sinne an die Doppelbegabung Menzels erinnern. Nimmt man die ornamentalen Illustrationen zur Hand, die Menzel für die Werke Friedrichs des Großen lieferte, so ist man erstaunt zu sehen, mit welcher Leichtigkeit derselbe Mann, den man sonst nur aus realistischen Bildern kennt, sich in geistreichen Aperçus bewegte. So ist Holbein, der spielende Dekorateur und ornamentale Improvisator, in seinen Ölbildern der Inbegriff des Realismus, tut keinen Pinselstrich, ohne das Modell zu Rate zu ziehen, überläßt sich nicht dem Spiel seiner leicht schaffenden Phantasie, sondern konzentriert alle seine Kraft auf den einen Punkt, die Natur möglichst ohne Defizit auf die Leinwand zu schleppen. Justi in seinem Velazquez unterscheidet einmal zwischen Künstlern, deren Stärke mehr im freien Schaffen, und solchen, deren Stärke mehr im Nachschaffen der Natur liegt. Das paßt auf Holbein nicht ganz, da seine Zeichnungen Meisterwerke freischöpferischer Gestaltungskraft sind; doch es paßt auf den Teil seines Oeuvre, an den man vorzugsweise denkt, wenn Holbeins Name genannt wird. Als Tafelmaler ist er tatsächlich der Stammvater jener Familie mächtiger und gar nicht transzendental gesinnter Ouvriers, der später Velazquez, Courbet und Leibl angehörten. Dürer reißt fort und schafft seelische Emotionen. Holbein erinnert

daran, daß die Aufgabe des Malers in erster Linie die ist, das, was er sieht, möglichst geschmackvoll in die Formen- und Farbensprache der Kunst zu transponieren. Er hatte die Aufgabe, die Leonardo der Malerei zuwies: sie müsse gleich einer Spiegelplatte die Dinge reflektieren, wie kaum ein anderer gelöst. Man denkt an die Worte, die ein französischer Kritiker einmal über Leibl schrieb: „Es gibt Leute, die zur Malerei geboren sind. Solche ziehen aus der Kunst sehr merkwürdige Sachen."

Gleich sein erstes Hauptwerk, der Christus des Baseler Museums, trägt nur pro forma diesen Namen. In Wahrheit ist es ein eminent gemalter Akt, vor dem in unserer Zeit Léon Bonnat und Wilhelm Trübner andächtig standen. Die Beischrift Iesus Christus Rex Iudaeorum ist rein ornamental. Was Holbein reizte, war lediglich das malerische Problem, den grünlich-grau schillernden Leichnam pikant

Hans Holbein, Christus im Grabe. Basel.

von dem weißen Tuche sich abheben zu lassen. In anderen Werken liegt das Schwergewicht auf der farbigen Symphonie des Kostüms. Schöne Frauen, stark dekolletiert, in reicher Toilette, die Schwestern derer, die er in seinen Modellblättern zeichnete, werden als Heilige vorgeführt und erregten später bei den Baseler Reformatoren die gleiche Entrüstung, mit der in Italien Savonarola sich gegen Ghirlandajo gewendet hatte. Auf der Solothurner Madonna hat er seine Frau, die damals noch junge Elsbeth Schmidt, und sein erstes Knäblein porträtiert. Ein Ritter und ein Mönch stehen als Ehrenwache, wie auf oberitalienischen Werken, zur Seite. Es ist der nämliche Klang, der aus Giorgiones Madonna von Castelfranco tönt. Auf der Madonna des Bürgermeisters Meyer war diese noble Einfachheit nicht möglich. Eine ganze Familie — den Vater, seine zwei Frauen (die verstorbene neben der lebenden) und drei Kinder — galt es im Sinne des Epitaphbildes um Maria zu vereinen. Doch mit welcher Meisterschaft hat Holbein diese Aufgabe gelöst. Es sind ja über diese Darmstädter, beziehungsweise über die Dresdener Madonna, die früher für das Original galt, ganze Traktate geschrieben worden. Man pflegte namentlich gern Vergleiche zwischen dem Holbein-Bild und der Sixtinischen

Hans Holbein, Die Madonna von Solothurn. Solothurn, Privatbesitz.

Madonna zu ziehen. Dort, hieß es, sieht man Himmelsglanz, hier etwas häuslich Familiäres. Maria als Schutzpatronin des deutschen Bürgerheims ist dargestellt. Nun, dabei vergaß man, daß eben in beiden Werken ganz verschiedene Motive behandelt werden. Wenn es um das Motiv der Maria als Gnadenmutter sich handelt, sind die Italiener ganz ebenso häuslich. Man denke etwa an das Bild des Piero della Francesca, das den Herzog Federigo von Urbino, oder das des Boltraffio, das den Herzog Francesco Sforza, oder an das des Costa, das den Giovanni Bentivoglio mit seiner Frau, vier Söhnen und sieben Töchtern in Verehrung der Madonna darstellt. Läßt sich ein Unterschied zwischen derartigen Werken und dem Holbeinschen Bilde angeben? Er hat ganz ebenso wie Piero della Francesca die Figur in eine Nische gestellt. Ja, wenn man Einflüssen nachspüren wollte, könnte man vielleicht beweisen, daß die schützende Handbewegung des Kindes ganz genau die Geste reproduziert, die auf Mantegnas Madonna della Vittoria Maria macht. Ebenso viele Erörterungen riefen die beiden nackten Kinder hervor. Maria, hieß es, hat ein krankes Kind auf den Arm genommen. Das Christkind ist das schöne nackte

Hans Holbein, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer. Darmstadt, Schloß.

Knäblein, das vorn auf dem Boden steht, denn ein gewöhnliches Baby würde nicht nackt sein. Nein, solche novellistische Lizenzen wären in der alten Kirchenmalerei nicht gestattet gewesen. Holbein konnte kompositionell nur ein kleines unscheinbares Kindchen auf dem Arm der monumental dastehenden Maria brauchen. Und er malte den kleinen Meyer nackt, weil ohne dies nackte Figürchen das weiß gekleidete Mädchen der anderen Seite ein kompositionelles Gegengewicht nicht gehabt hätte. Man denke sich das Kind dunkel gekleidet, und die ganze Komposition würde ihr Gleichgewicht verlieren. Es wäre überhaupt unangebracht von Religiosität zu sprechen, himmlisches Sehnen, lyrische Weichheit in das Bild zu legen. Im Gegenteil, gerade die Meyersche Madonna zeigt, wohin die Begabung des Meisters drängte. Für Holbein wie für die älteren Italiener lag die Aufgabe hauptsächlich darin, eine Anzahl guter Porträts zu malen. Das hat er getan. Die Bildnisse des Bürgermeisters und seiner beiden Frauen sind Werke, die wohl nur in Jan van Eycks Stifterbildnissen am Genter Altar ihresgleichen haben. Und damit ist nun überhaupt gesagt, worin die eigentliche Größe, die Klassizität Holbeins liegt. Er war der größte Porträtmaler, den das 16. Jahrhundert diesseits der Alpen hervorbrachte. Treuherzige Spießbürgerlichkeit war das Wesen des Porträtmalers Cranach. Als Zeichner, nicht als Maler exzelliert in seinen Bildnissen Albrecht Dürer. Holbeins Deutschtum ist nicht weniger rein, und doch ist er Weltmann durch und durch, an eleganter malerischer Geschmeidigkeit keinem Romanen nachstehend.

Hans Holbein, Bildnis des Bürgermeisters Meyer. Basel.

Schon sein Vater, der alte Hans Holbein, war ein Porträtist von viel Feinheit. Jene Silberstift- und Federzeichnungen, in denen er sich selbst, seinen Bruder Siegmund, seine Söhne Ambrosius und Hans, den kaiserlichen Hofnarren Kunz von der Rosen und die Köpfe stumpfsinnig zelotischer oder fettaufgeschwemmter Mönche wiedergab, suchen ihresgleichen in der Art, wie er mit ganz geringen Mitteln die Charaktere hinschrieb. Die nämlichen Eigenschaften — Einfachheit und ungesuchte Natürlichkeit — haben die Werke seines großen Sohnes. Und damit verbindet sich noch etwas, was in Deutschland sehr selten ist: ein erstaunlicher Sinn für das Wesen der Farbe.

Anfangs war er ein wenig kleinlich. In den Köpfen des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau, geborenen Kannengießer, die

er in den ersten Jahren seiner Baseler Tätigkeit malte, renommiert er kindlich mit seiner Kenntnis des italienischen Formenschatzes. Kassettierte Decken und bunte Säulen zersplittern die einheitliche Wirkung. Auf dem Bildnis des jungen Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach

Hans Holbein, Bildnis des Bonifacius Amerbach. Basel.

Hans Holbein, Bildnis der Dorothea Kannengießer. Basel.

Hans Holbein, Bildnis des Dirk Tybis. Wien.

Hans Holbein, Bildnis der Dorothea Offenburg als Laïs Corinthiaca. Basel.

bringt er eine Inschrifttafel mit klassischen Buchstaben an, entsprechend derjenigen, die auf Mantegnas Fresko in der Camera degli Sposi in Mantua die nackten Putten halten. Doch schon dieses Werk ist trotz des Detailreichtums von großer koloristischer Noblesse. Das Schwarz der Kleidung, das Weiß der Tafel und das Blau des Hintergrundes sind auf einen sehr wirkungsvollen kühlen Akkord gestimmt. Auf diesem Wege zur Einfachheit der Hochrenaissance ging er dann

Hans Holbein, Männliches Bildnis. Berlin.

mit großer Entschiedenheit weiter. Die beiden Bildnisse der Dorothea Offenburg wirken geradezu italienisch. Kurtisanenbilder in der deutschen Kunst — wäre das bis dahin denkbar gewesen? Die dekolletierte Büste, die schöne breite Bewegung, der schwungvolle Vorhang, alles läßt mehr an eine venezianische Bella als an ein Baseler Mädchen denken. In dem Bildnis des Erasmus ist diese Großzügigkeit der Anordnung mit einer Einfachheit der Auffassung sondergleichen verbunden. Dürer in seinem Kupferstich gab dem Erasmus etwas Heroisches. Es war das gesteigerte Bild, das ein großer Künstler von einem berühmten Mann, den er nie gesehen hatte, sich machte. Holbein malte ihn so, wie er in der Historie fortlebt: das scharfgeschnittene,

Hans Holbein, Bildnis des Erasmus von Rotterdam. Paris, Louvre.

Hans Holbein, Bildnis des Kaufmanns Jörg Gisze. Berlin.

Dürer, Erasmus von Rotterdam. Kupferstich.

ein wenig mokante Profil eines geistvollen Skeptikers hebt von dem Dunkel eines Vorhanges sich ab.

Auf diese ersten Baseler Werke folgten dann die, die er im Londoner Stahlhof als Gast der deutschen Kaufleute malte. Kann man anspruchsloser und zugleich geschmackvoller sein? Holbein grübelt nicht viel, wie er die Leute darstellen soll. Er macht sich ein gewisses Schema zurecht, das er gern wiederholt. Von einem blauen Grund hebt der Kopf sich ab. Der Name des Dargestellten, sein Alter und die Jahreszahl ist gewöhnlich in lateinischen Buchstaben beigeschrieben, die gleichzeitig feine ornamentale Werte inmitten des neutralen Hintergrundes bilden. Dem einen gibt er einen Geldbeutel in die Hand, dem anderen einen Brief. Den dritten setzt er an einen Arbeitstisch, auf dem man Tintenfaß, Schreibfeder und Petschaft, Schriftstücke und eine Geldkassette sieht. Am weitesten in der Ausführung dieses Beiwerkes ist er in dem Porträt des Jörg Gisze gegangen. Der junge Kaufherr sitzt in seinem Bureau. Auf der orientalischen Tischdecke steht eine Vase mit Blumen und eine geöffnete Geldschatulle. An der Wand sieht man eine Etagere mit einer Goldwage, Briefen, Büchern und einer Rolle Bindfaden. Wie ist das alles gemalt! Welcher erstaunliche Farbenglanz ist über das Bild gebreitet! Selbst ein Künstler wie Leibl hätte ein solches Stilleben nicht derartig malen können. Dieses Interesse, das er der nature morte entgegenbringt, ist gleichzeitig für Holbeins ganze Art bezeichnend. Dürer, der Psycholog, sah sein Ziel darin, möglichst viel geistigen Ausdruck in den Kopf seines Modells zu legen. Für Holbein, den Maler, war ein Menschenkopf ein Morceau wie jedes andere. Die Vase mit den Blumen interessierte ihn ebensosehr wie die Psyche des Herrn Gisze. Und weil er die Dinge so rein als Maler betrachtete, sind seine Werke, wenn nicht als Bildnisse, doch als Bilder das Beste, was in Deutschland entstanden ist. Namentlich wenn er blau und schwarz, grün und grau zusammenklingen läßt, ergibt sich eine kühlsilberne Harmonie von unsagbarer Vornehmheit.

Hans Holbein, Des Künstlers Familie. Basel.

In dem berühmten Familienbild, wodurch er von den Seinen sich verabschiedete, bevor er endgültig nach England übersiedelte, hat

dieses reine Künstlertum einen fast diabolischen Beigeschmack. Frau Elsbeth, die er einst in der Madonna von Solothurn als eine so schöne üppige Frau gemalt hatte, ist nun alt und reizlos. Aus trüben, verweinten Augen blickt sie. Als ob sie noch immer meine, ihren Gatten fesseln zu können, hat sie sich tief dekolletiert. Wie Küchlein an eine Henne schmiegen die beiden Kinder sich an sie. Und Holbeins Malerauge ruht kalt auf dem schlaffen, welkgewordenen Fleisch seiner Frau, ruht kalt auf den traurigen, unsagbar traurigen Gesichtern der beiden Kinder. Etwas Eisiges, Herzzuschnürendes ist über das Bild gebreitet, das gleichzeitig ein so herrliches Kunstwerk ist.

Hans Holbein, Bildnis der Prinzessin Christine von Dänemark, London, Nationalgalerie.

Hans Holbein, Bildnis der Jane Seymour. Zeichnung. Windsor-Castle.

Sentimentalitäten darf man selbstverständlich auch in seinen späteren Werken nicht suchen, in denen er als Hofmaler Heinrichs VIII. die Leute malte, die dieser dem Schafott überwies. Wie er gleichgültig seine Heimat verlassen hat, stellt er sich auch gleichgültig in den Dienst des Königs, der Thomas Morus, seinen ersten Gönner, hatte hinrichten lassen. Ein einziges Mal glaubt man an den Totentanz erinnert zu werden, den Heinrich aufführen ließ. Er hat den königlichen Schatz-

Hans Holbein, Bildnis der Anna von Cleve. Paris, Louvre.

meister Sir Bryan Tuke gemalt mit einem Skelett zur Seite. Doch das ist ein Motiv, das in der deutschen Malerei jener Jahre nicht selten vorkommt. Holbein wiederholte es nur, weil die interessante Arabeske des Skelettes ihn reizte. Sonst verraten seine Bilder absolut nichts

Hans Holbein, Bildnis Heinrichs VIII. Kopie. Windsor-Castle.

Hans Holbein, Bildnis des Thomas Howard, Herzogs von Norfolk. Windsor-Castle.

Hans Holbein, Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette. Dresden.

von dem Schrecklichen, was sich damals abspielte. Menschen, die in beständiger Todesgefahr schwebten, hatte er zu malen. Und er tat es, ohne mit der Wimper zu zucken, geschmackvoll und sachlich. Man möchte sagen, er war eine lebendige Camera obscura. Ohne jede menschliche Empfindung gibt er das wieder, was sein Auge sieht. Aber

er gibt es auch wieder mit der absoluten Sicherheit des Objektivs. Was für eine erstaunliche Vielseitigkeit hat dieser Mann besessen. Sonst ist ein Porträtmaler in der Regel einseitig. Er hat Köpfe, die ihm liegen, und andere, denen er hilflos gegenübersteht. Jan van Eyck

Hans Holbein, Bildnis des Bischofs Stokesley. Windsor-Castle.

Hans Holbein, Simon George aus Cornwall. Frankfurt a. M.

Hans Holbein, Bildnis des Thomas Whyatt. Zeichnung. Windsor-Castle.

Hans Holbein, Bildnis der Lady Parker. Zeichnung. Windsor-Castle.

freut sich an ausgesprochener Häßlichkeit, an abenteuerlichen Nasen, faltigen Händen und durchfurchten Gesichtern. Dürer, der Meister der Vier Apostel, gibt auch als Porträtist sein Höchstes, wenn er Denkerköpfe interpretiert. Van Dyck, Holbeins englischer Nachfolger, ist

Nachfolger des Hans Holbein, Bildnis des Königs Eduard VI. Windsor-Castle.

schroffen männlichen Charakteren gegenüber machtlos, fühlt sich nur wohl, wenn es graziöse Weiblichkeit, stutzerhaftes Junkertum zu malen gibt. Holbein hatte schon früher in London die berechnende Klugheit fleißiger Kaufleute ebensogut gemalt wie die plumpe Jovialität sonnegebräunter, nach Whisky riechender Seebären. So fand er sich auch sofort in der Atmosphäre des Hofes zurecht. Und gerade in ihrer mitleidslosen Sachlichkeit erzählen seine Bilder vom Leben unter Heinrich VIII. mehr, als umfangreiche Geschichtswerke könnten. Zunächst der König selber in seiner aufgeschwemmten Brutalität. Es hatte so nahe gelegen, gerade hier nicht die Frontalstellung zu wählen. Holbein wählt sie. In der Art wie Heinrich dasteht, die eine Hand in die Hüfte gestemmt, mit der anderen am Säbelgriff spielend, in seiner ganzen bestialischen Breite, scheint er wie die Verkörperung einer Zeit, als die Könige noch wie Riesenkolosse auf dem Nacken ihrer Völker standen. Das l'état c'est moi ist in dem Bilde viel fürchterlicher zum Ausdruck gebracht, als es Rigaud in seinem Porträt Ludwigs XIV. durch die Anhäufung fürstlicher Insignien vermochte. Und erinnert man sich dieser Bahnen, in die die Hofmalerei später einlenkte, dann bewundert man auch die Gesinnung des Malers. Es liegt etwas Imposantes in diesem knorrig plebejischen Stolz, der selbst vor Königsthronen nicht schmeicheln lernt. Nebenbei erinnert das Bild noch daran, daß Holbein auch in seiner englischen Zeit seiner früheren Liebe zum Kunstgewerbe treu geblieben war. Denn er hat den König nicht nur gemalt, er hat ihn auch selbst gekleidet. Die goldene Kette, die er trägt, die Agraffe an seinem Barett, das Schwert,

Nachfolger des Hans Holbein, Bildnis des Königs Eduard VI. Windsor-Castle.

die brillantenbesetzten Knöpfe — alles war von Holbein entworfen. Weiter die Frauen. Holbein hat die stille Noblesse der Jane Seymour ebensogut interpretiert wie die repräsentierende Schläfrigkeit der Anna von Cleve. Und das Bild der Christine von Dänemark — des klugen Mädchens, das dem König sagen ließ, nur wenn sie zwei Köpfe hätte, könne sie sich entschließen, Königin von England zu werden — ist geradezu etwas Einziges in der deutschen Kunst. Während sonst — man denke an Strigels Bianca Maria Sforza — etwas Verzwicktes, provinziell Überladenes den deutschen Damenporträts oft einen komischen Anstrich gibt, könnten Holbeins Bilder, ohne als geschmacklos empfunden zu werden, neben Werken Tizians hängen; so einfach ist alles, die Farbe sowohl wie die großzügige Silhouette. Ferner die Hofgesellschaft. Was für unvergeßliche Typen sind da für die Ewigkeit hingestellt: der alte Herzog von Norfolk, ein Bild strengster Loyalität; der Bischof Stokesley, der Typus des ernst überzeugten anglikanischen Geistlichen; der Sieur de Morette, als echter Höfling genau die Pose des Königs nachahmend. Als Porträt des Lodovico il Moro von der Hand Leonardos hat das Werk bekanntlich früher gegolten, und so töricht diese Benennung auch war, hatte sie Berechtigung doch insofern, als man die Noblesse des Ganzen tatsächlich mehr als romanisch denn als deutsch empfindet. Das große Bild der sogenannten beiden Gesandten ist vielleicht das imposanteste dieser Werke. Dürer hatte am Brustbild festgehalten, da für ihn, den Psychologen, nur der Kopf in Betracht kam. Holbein, der Hofmaler, mußte ins Reprä-

Hans Holbein, Bildnis des Erzbischofs von Canterbury. Zeichnung. Windsor-Castle.

Hans Holbein, Die Gesandten. London, Nationalgalerie.

Hans Holbein, Bildnis einer Dame. Zeichnung. Windsor-Castle.

sentierende gehen und hat so als erster Deutscher ganzfigurige Porträts geschaffen. Wie bei dem Gisze ist in dem Gesandtenbild das verschiedenste Stilleben angehäuft. Man sieht orientalische Decken, Globen, Gitarren, Bücher. Und alle diese Einzelheiten, so genau sie gemalt sind, hält ein einheitlicher schöner Ton zusammen.

Merkwürdig, daß trotz dieser malerischen Feinheiten die Zeichnungen Holbeins dem modernen Auge noch näher als seine Bilder stehen. Was uns an den Werken der alten Meister oft langweilt, ist die mühselige Geduld, mit der sie gezwungen waren, das Allergleichgültigste wiederzugeben. Wir schätzen die Kunstwerke höher, die das, was sie sagen wollen, in der denkbar kürzesten, schlagendsten Weise ausdrücken, die uns ermöglichen, der Künstlerhand zu folgen, wie sie tastend und formend den Stoff beseelt. Und diese geistvolle Kürze finden wir in Holbeins Zeichnungen noch weit mehr als in seinen Bildern. Dürer konnte auch als Zeichner sich nicht genug tun an fleißigem Kläubeln. So kommt es, daß wir heute in seinen Blättern oft nur Geduldspiele sehen. Holbein wurde zu seinem Stenogrammstil schon durch die Verhältnisse geführt. Die vornehmen Herren und Damen, die er porträtieren sollte, hatten nicht Zeit, lange zu sitzen. Der vielbeschäftigte Holbein kam ebenfalls in der Arbeit schneller vorwärts, wenn er nicht immer an das Modell sich band. So gewöhnte er sich daran, ähnlich zu arbeiten, wie in unserer Zeit Lenbach. Das heißt, was für Lenbach die Photographie war, war für Holbein die Zeichnung. In schnellen Sitzungen machte er sich zeichnerische Notizen, zuweilen mit Angabe der später zu verwendenden Farbe. Im Gegensatz zu Dürer, der sich mit Vorliebe der spitzen Feder bediente, arbeitete Holbein mit der weichen, jedem Druck der Hand folgenden Kreide. In großen Linien schrieb er die Gesichtszüge, die Pose, die Toilette hin. Und wenn es richtig ist, daß man ein Kunstwerk um so höher bewerten

Hans Holbein, Bildnis einer Dame. Zeichnung. Windsor-Castle.

muß, mit je geringeren Mitteln es sein Ziel erreicht, so muß man diese Zeichnungen in Windsor-Castle zu den größten Wunderwerken aller Zeiten rechnen. Wie Dürer sieht auch Holbein eine Fülle von Details. Doch er addiert die Einzelfaktoren nicht auf dem Papierblatt, sondern schreibt mit verblüffender Sicherheit gleich die Summe hin. In diesem Sinne enthalten Zeichnungen wie der Erzbischof von Canterbury, die Lady Parker und der Thomas Whyatt die Quintessenz seiner Kunst. Er als erster hat sich einen Stil gebildet, der an grandioser Einfachheit nicht seinesgleichen hat in der Kunst des 16. Jahrhunderts. Je summarischer die Mittel, desto verblüffender die Wirkung. Ein geschickter Bleistiftzug reicht aus, einen Charakter zu fixieren, den Eindruck der Körperlichkeit hervorzurufen. Er brauchte nichts als diese ebenso momentanen wie strengen Blätter geschaffen zu haben, so würden *sie* schon ihm seinen Platz unter den Größten der Kunstgeschichte anweisen.

J. Heinz, Die ruhende Venus. Wien.

Als er 1543 in London starb, begrub man mit ihm die altdeutsche Kunst. Daß er gezwungen war, die Heimat zu verlassen und sein Fortkommen in England zu suchen, war schon ein Vorzeichen dafür, daß es mit dem deutschen Kunstleben zu Ende ging. In den religiösen und politischen Kämpfen der Zeit mußte die Kunst verstummen. Nur an den katholischen Höfen von Süddeutschland finden wir im späteren Cinquecento noch einige sehr charaktervolle Meister tätig. *Christoph Schwarz* aus Ingolstadt machte in Venedig seine Schule durch. Sein Familienbildnis der Münchener Pinakothek hat noch die Schlichtheit, die stramme Ehrlichkeit altdeutscher Kunst, aber zugleich

J. Heinz, Diana und Aktäon. Wien.

eine koloristische Harmonie, eine breite Mache, die er Tizian dankt. Auch in manchen seiner größeren Kompositionen, wie dem Tod des Adonis in Wien, ordnet er sich stilvoll dem Repertoire der venezianischen Malerei von damals ein. *Hans von Achen* und *Joseph Heinz,* die besonders für Kaiser Rudolf II. arbeiteten, lassen verfolgen, daß sich den deutschen Malern der Sinn für die noble Linienrhythmik nackter Menschenleiber immer mehr erschloß. Sie gaben derartigen Bildern meist antike Etiketten, malten Venus und das Bad der Diana, Jupiter und Antiope, Pan und Syrinx oder das Urteil des Paris. Manchmal bleibt ein Rest kniffflicher Kleinlichkeit, der die Bilder neben den italienischen als deutsche Erzeugnisse kennzeichnet. Aber im allgemeinen herrscht eine flüssige, sehr geschmackvolle Eleganz. Hans von Achen in seinem Wiener Antiopebild zeigt viel Verständnis für den Zauber bleichen Inkarnats und graziöser Bewegung. Bei der Venus des Joseph Heinz läßt die straff ziselierte Formengebung an Bronzino denken, und in dem Bild mit dem Bad der Diana malte er sehr hübsch die blassen Körper der Nymphen, die in allen Posen sich darbieten. Man hat das Gefühl, daß auf der Basis dieser Kunst sich ein Rubens hätte erheben können, wenn die Geschichte des armen Deutschland es erlaubt hätte. Der Münchener *Johann Rottenhammer* ist meist kleinlicher, niedlicher, von mehr oberflächlicher Anmut. Aber manchmal, zum Beispiel in seinen Gestalten der Viktoria, zeigt er gleichfalls großen Schwung. Auf dem Londoner Bild mit Pan, der aus dem Schilfe auftauchend die Syrinx erschreckt, ist der Körper des flüchtenden Mädchens fein gegeben. Und wieder andere Bilder, wie das der Galerie Schönborn in Wien, das die zwei schöngeschwungenen nackten Gestalten Adams und Evas inmitten einer Menagerie von Hunden, Katzen, Elefanten und Kühen darstellt, leiten in die Jahre hinüber, als mit den Anschauungen der Renaissance die Tendenzen der Barockzeit sich vermengten.

Hans von Achen, Jupiter umarmt Antiope. Wien.

Adam Elsheimer aus Frankfurt hat sich, obwohl er drei Jahre vor Rottenhammer starb, schon ganz auf diesen Boden des Barock gestellt.

Johann Rottenhammer, Pan und Syrinx.
London.

Johann Rottenhammer, Adam und Eva.
Wien.

Man verfolgt, wie ein Problem, das die Hochrenaissance ad acta gelegt hatte, wieder auftaucht und zum Ausgangspunkt einer neuen Kunst gemacht wird. Grünewald und Altdorfer hatten sich mit dem Studium luministischer Erscheinungen ja sehr ernst beschäftigt. Gerard Davids Bild des Gebetes Christi am Ölberg ist von mattem, bläulich weißem Mondlicht durchflutet, und in einem anderen Werk, der Gefangennehmung Christi, hat er die Wirkung des Fackellichtes effektvoll gemalt. Von Italienern interpretierte schon Giorgione das Kerzenlicht, malte den Blitz, der die Nacht durchzuckt, den feurigen Sonnenball, der sein Licht über die Erde gießt. Manche von Raffaels, Sebastianos, Tizians und Savoldos Bildern sind von den Strahlen der Abendröte und des Mondlichtes magisch durchleuchtet. Aber das spätere Streben der Klassik nach rein plastischem Formenadel hatte diese luministische Entwicklung unterbrochen. Erst Adam Elsheimer, dessen Lehrer Hans Grimmer, ein Schüler des Grünewald-Schülers Philipp Uffenbach, war, trat wieder — von einer neuen Ideenbewegung getragen —

Adam Elsheimer, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

an die Probleme heran, die Grünewald einst so genial formulierte. Die Macht des farbigen Tons, der Zauber des Lichtwebens tritt der klaren Formenplastik der Renaissance entgegen.

Elsheimer lebte in Rom. Ganze Tage lag er, wie Sandrart erzählt, in sinnender Betrachtung vor schönen Bäumen, prägte ihre großen Formen so lange sich ein, bis er mit geschlossenen Augen sie ebenso deutlich wie mit offenen sah. Dieser Zug still träumerischer Naturbeobachtung geht durch alle seine Bilder. Die Umgebung Roms mit ihren ruhigen Bergzügen, ihren edlen Baumgruppen und idyllischen

Adam Elsheimer, Predigt Johannes des Täufers. München.

Tälern malt er. Aber er sieht nicht nur den stilvollen Ernst ihrer Linien. Bald ist Mittagslicht, bald weiche Morgendämmerung, müdes Abendrot oder bleicher Mondschein über die Erde gebreitet. Ja, er hat sich schon mit dem Problem der double lumière beschäftigt. Silberne Sterne funkeln, Häuser brennen, Pechfackeln rauchen. Das Licht eines Wachtfeuers durchzuckt glutrot die Nacht. In diesem Sinne hat er die verschiedensten Themen aus der Bibel und der Mythologie behandelt. Er zeigt etwa die Begegnung Mosis mit Jethro. Da sieht man exotisch gekleidete Gestalten in einer Landschaft vereinigt, sieht weiches Licht, das über den Rasen und die bunten Gewänder rieselt. Oder die Predigt des Johannes ist dargestellt. Da haben die

verschiedensten Figürchen — Scheichs in orientalischen Gewändern, Kriegsknechte mit wallendem Federbusch — um einen Prediger sich geschart. Das Licht sickert durch die Kronen der Bäume, spielt auf den Stämmen und auf dem Grün des Bodens — das gleiche Problem, das Menzel und Liebermann bei ihren „Gottesdiensten im Freien" sich stellten. Da tanzen die Sonnenflecken in vibrierender Helligkeit auf dem Grün des Rasens. Er malt Jupiter bei Philemon und Baucis. Da blickt man in eine Scheune mit schummerigem Licht, dessen Strahlen scheu über undeutliche, im Dunkel verschwimmende Gestalten huschen.

Adam Elsheimer, Flucht nach Ägypten. München.

Er malt den Brand von Troja. Da lohen Flammen zum rauchgeschwärzten Himmel empor und fallen grell auf flüchtende Menschen. Namentlich das Thema der Flucht nach Ägypten gab ihm zu den verschiedensten luministischen Varianten Gelegenheit. Auf dem Bilde der Dresdener Galerie liegt volles Mittagslicht über der Landschaft. Auf dem der Münchener Pinakothek herrscht Nacht. Vorn schreitet Joseph mit leuchtender Fackel neben Maria, weiter hinten sitzen Hirten unter mächtigen Bäumen um ein Feuer geschart. Vom Himmel gießt der Mond in stiller Pracht sein mildes silbernes Licht hernieder. Auf dem Wege, der zu Rembrandt führt, bedeutet Elsheimer einen wichtigen Durchgangspunkt. Man stellt sich gern vor, daß die Bewegung,

die von Grünewald ausging, im 17. Jahrhundert durch einen ganz großen deutschen Meister ihren krönenden Abschluß hätte finden können.

Aber freilich, als Elsheimer 1620 in Rom starb, hatte in Deutschland schon der große Krieg begonnen, der unsere Kultur auf lange vernichtete. „Wir sagen dießorts, daß unser Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern geprанget, aber nachmals durch die leidigen Kriegsläufte, gleich wie fast aller andern, also auch dieser Zierden beraubt worden. Und sahe man also, gleich wie die Übung, also auch die Liebe der Kunst bei uns verraten und erloschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden vor Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen, von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlafen gehen. Also geriet solche in Vergessenheit, und diejenigen, so hiervon Beruff macheten, in Armut und Verachtung. Daher sie das Pallet fallen ließen und anstatt des Pinsels den Spieß oder Bettelstab ergreiffen mußten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken." Diese Worte, die 30 Jahre nach dem Frieden von Münster Joachim von Sandrart im Kuratorialstil des 17. Jahrhunderts schrieb, erklären, weshalb Deutschland damals aus der Reihe der kunstschaffenden Nationen ausschied und es anderen Völkern überließ, den Idealen einer neuen Zeit die klassische Form zu prägen.

Geist und Stil des Barock.

Der Krieg ist der Vater aller Dinge. Auf fortschrittliche Zeiten pflegen reaktionäre, auf freigeistige kirchlich strenge zu folgen. Aber nicht nur durch diese kulturgeschichtlichen Wandlungen wird der Gang der Kunstgeschichte bestimmt, sondern auch die rein ästhetischen Ideale wechseln. Jedes Zeitalter verwendet in einseitiger Weise seine Kraft auf die Erreichung eines bestimmten Zieles. Ist dieses Ziel erreicht, so wird die Marschroute verändert. Die folgende Generation wirft alle ihre Kräfte gerade auf den Punkt, wo die Position der vorausgegangenen am schwächsten gewesen war. Aus diesem doppelten Gesichtspunkt, dem kulturgeschichtlichen und dem rein ästhetischen heraus, muß man zu verstehen suchen, weshalb seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf den Renaissancestil der Barockstil folgte.

Das Jahr 1555 war ein tragischer Moment der Geschichte. Karl V., der Herrscher zweier Welten, legte die Krone nieder, um als Eremit im Kloster von San Yuste seine Tage zu beschließen. Hiermit ist angedeutet, welches die Signatur der darauffolgenden Epoche wurde.

Das ist ja ohne Zweifel das Große der katholischen Kirche in der Zeit Leos X. gewesen, daß sie alle geistigen Kräfte des Zeitalters in sich aufsaugte, selbst die Schirmherrin und Führerin des Humanismus geworden war. Katholizismus und Renaissancekultur waren gleichbedeutend. Man lebte und webte im Altertum, lebte so darin, daß die heiligsten Denkmale des christlichen Kultus neuen, antik gedachten Werken wichen. An der Stätte der alten Basilika von Sankt Peter ward ein Tempel nach den Maßen des Altertums, ein „in der Luft schwebendes Pantheon" errichtet. Mit den Meisterwerken der antiken Kunst war der Vatikan, das Wohnhaus des Papstes, gefüllt. Ein Kreuzzug, zu dem er aufforderte, galt nicht der Eroberung des Heiligen Grabes. Man hoffte, griechische Codices in Jerusalem aufzufinden. Auch im Leben herrschte der Geist des Hellenentums, die genußfrohe Sinnlichkeit der Alten. Nicht die Apostelfürsten Petrus und Paulus, son-

dern die heidnischen Philosophen Plato und Aristoteles wurden von Raffael als Herrscher des Geisteslebens gefeiert.

Doch es zeigte sich auch die Kehrseite der Medaille. Mochten die Vornehmen des Geistes noch so sehr von den Idealen des Altertums erfüllt sein, im Volk war doch noch ein Fonds tiefer Religiosität und alten strenggläubigen Christentums vorhanden. Luther hatte in Wittenberg seine Thesen angeschlagen, und das Echo dieser Hammerschläge war wie ein Erdbeben über den Boden ganz Europas gegangen. Nicht in Deutschland nur, auch in England, den Niederlanden und Frankreich hatte der Protestantismus ganze große Länderstrecken erobert. Es hatte sich herausgestellt, daß der Renaissancegedanke, der Geist des Humanismus doch nicht die Kraft besaß, die Völker zu beherrschen. Auf die Reformation mußte also die Gegenreformation folgen. Rom mußte, wenn es nicht die Auflösung der Kirche erleben wollte, aus der Stadt des Augustus wieder die Stadt des heiligen Petrus werden. So kehrte man denn reumütig, mit gewaltsamem Ruck wieder zu dem christlichen Ideal zurück, das die Renaissance verleugnete. Der schwarze, strenggläubige Geist des Mittelalters trat wieder dem Geiste des Paganismus gegenüber.

Anfangs sollten mit Gewalt, mit Eisen und Blut, die feindlichen Elemente bezwungen werden. Die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ist die Zeit der großen Ketzerrichter, die Zeit der Inquisition und der Folter. In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung hatten in Rom die Fackeln des Nero gebrannt. Jetzt übernahm die Kirche selbst diese Verfolgungsarbeit. Der Jesuitenorden erhielt den Auftrag, im Sinne der alten Dominikanertheologie über die Geister zu wachen. Gerade damals hatte der Siegeslauf der Wissenschaft begonnen. Und während die Kirche vorher die Beschützerin der Wissenschaften gewesen war, sorgte sie nun dafür, daß der forschende Gedanke nicht zu hoch sich erhob. Kopernikus, Galilei, Cardanus, Telesius, Giordano Bruno — sie wurden die Märtyrer des freien Gedankens, den die Kirche wieder knechten wollte. Selbst die Dichtung machte sie sich wieder dienstbar. Tasso, der Renaissancemensch, endet als weltferner Mystiker.

Die Kunst erst recht schien anfangs aus dem neuen Weltsystem verbannt. Namentlich ist klar, daß zunächst gerade die Werke auf den Index gesetzt wurden, zu denen die vorausgegangene Epoche betete. Hatte sich vorher selbst das Haus des Papstes mit antiken Statuen gefüllt, so schienen jetzt die finstersten Tage des mittelalterlichen Vandalismus wiedergekehrt. Schon Hadrian VI. ließ von den zwölf Pforten, die unter Leo in das Belvedere führten, elf zumauern, und in die eine übriggebliebene gelangte man nur durch seine

Gemächer. Sixtus V., der noch zu Lebzeiten Michelangelos den Stuhl Petri bestieg, betrachtete die Reste des Altertums geradezu als heidnische Götzen. Er wollte sie wegschaffen, sagte er dem Kardinal Colonna, die häßlichen Antiquitäten, die nicht in das christliche Rom gehörten. So ist damals in wenigen Jahrzehnten wohl mehr von antiken Bauwerken als vorher in Jahrhunderten zerstört worden. Das Septizonium des Severus, das sich durch alle Stürme der Jahrhunderte erhalten hatte, wurde abgetragen, das Grabmal der Cäcilia Metella sollte zerstört werden. Nur widerwillig duldete Sixtus den Laokoon und den belvederischen Apollo noch im Vatikan. Ein Jupiter und ein Apollo, die vor dem Kapitol aufgestellt waren, mußten entfernt werden. Eine Minerva blieb zwar, doch man nahm ihr den Speer und gab ihr ein Kreuz in den Arm, damit sie nicht mehr die heidnische Göttin, sondern Rom, das christliche Rom bedeute. In diesem Sinne wurden auch die Säulen des Trajan und Antonin verändert. Die Urnen mit der Asche der beiden Kaiser wurden entfernt und dafür die Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus darauf gestellt, worin der „Triumph des Christentums über das Heidentum“ sich aussprechen sollte. Desgleichen ließ Sixtus den berühmten Obelisken, gekrönt mit einem Kreuz, in das ein Stück Holz von dem angeblich wahren Kreuze Christi eingeschlossen war, nur deshalb vor der Peterskirche aufrichten, damit „die Monumente des Unglaubens an dem nämlichen Ort dem Kreuze unterworfen würden, wo einst die Christen den Märtyrertod erduldet“.

In derselben Weise wurden auch die Werke der Renaissancemeister umgestaltet und namentlich auf ihre Nuditäten geprüft. Michelangelos Jüngstes Gericht erhielt, da die Nacktheit anstößig erschien, durch Daniele da Volterra jene Gewandfetzen, die es heute entstellen. Und die Künstler empörten sich nicht. Denn in sie selbst war die nämliche Prüderie gekommen. Ammanati, ein florentinischer Bildhauer aus der Zeit Leos X., bittet, „nachdem ihm die Gnade Gottes die Augen geöffnet“, den Großherzog Ferdinand von Toskana, die nackten Götterstatuen, die er vor dreißig Jahren für den Garten des Palazzo Pitti geschaffen, durch Überkleidung in christliche Tugenden verwandeln zu dürfen, und mahnt 1582 „in bitterster Reue über die Irrtümer seiner eigenen Jugend“ in einem offenen Briefe die florentinischen Künstler, „von aller Darstellung des Nackten abzusehen, damit sie Gott nicht verletzten und den Menschen ein schlechtes Beispiel gäben“.

Unterdessen hatte das Konzil von Trient die für Kirchenbilder maßgebenden Gesichtspunkte festgestellt und den Bischöfen die Pflicht auferlegt, streng über deren Durchführung zu wachen. Andrea Gilli

da Fabriano schrieb 1564 seinen „Dialogo degli errori dei pittori", worin er den moralischen Wert der Fresken des Vatikans einer scharfen Kritik unterzog. Molanus 1570 dehnt in seinem Traktat „de picturis et imaginibus sacris" diese Ächtungen weiter aus. Und der „Discorso intorno alle imagini sacre e profane", den der Erzbischof von Bologna, Gabriele Paleotti, 1582 herausgab, zeigt besonders deutlich, welch kunstfeindlicher, zelotisch puritanischer Geist anfangs die Gegenreformation beherrschte. Nur anfangs! Denn das ist der große Unterschied gegenüber dem bilderfeindlichen Protestantismus. Das ist der große Gedanke, den die katholische Kirche nie vergaß: sie wußte jederzeit die Kunst als mächtige Bundesgenossin der Religion zu schätzen. Nachdem man einen Moment daran gedacht hatte, sie in Klammern zu legen, erkannte man sofort, auf welch unschätzbare Propaganda man verzichtet hätte. Statt sie zu verbannen, zog man sie heran. Statt sie zu unterjochen, begann man sie als wirksames Agitationsmittel zu verwenden, setzte dem kahlen, nüchternen Protestantismus den ganzen Pomp katholischen Festgepränges entgegen. Blendend, überwältigend sollte die Herrlichkeit der ewigen Stadt auf jeden wirken, der den heiligen Boden betrat. Hatte vorher die Kunst nur den Aristokraten des Geistes, den persönlichen Neigungen der Päpste gedient, so sollte sie jetzt die Massen bezwingen, die lockende Sirene sein, die die Zweifelnden in den Schoß der Kirche zurückführte. Ein nervöses Kunstschaffen beginnt also in allen Teilen Italiens. Nicht nur das moderne Rom bekam damals die Gestalt, die es bis zur Gegenwart bewahrte. Überall wird gebaut, gemeißelt, gemalt. Und die neuen Aufgaben zu lösen, war selbstverständlich die ruhige, kalte, feierlich stille Kunst von vorher nicht fähig. Ein starker berauschender Trank mußte geboten, die stärksten Effekte mußten verwendet werden. Nur das Prunkvolle oder Derbe, plebejisch Handgreifliche konnte die Plebs gewinnen. So kommt in alle Zweige der Kunst ein neuer Geist.

War die Architektur des ausgehenden 16. Jahrhunderts reserviert und kühl, so ist die des 17. pomphaft, schwül, benebelnd. Nicht durch die Schönheit ruhiger Linien wirkt sie. Durch die gleißende Pracht des Materials blendet sie das Auge. Und auf die Nerven noch mehr trommelt sie los, Musik und Weihrauch als mächtige Helfershelfer verwendend. Wie von wildem Taumel ergriffen, bäumen und drehen sich die Säulen. Der Innenraum, früher gleichmäßig hell, scheint jetzt im Unendlichen zu verschwimmen. Hier strahlt alles in lichtem Glanz, dort ist mystischer Dämmer über düstere Kapellen gebreitet. Oben aber, wo ehedem eine flache Decke sich wölbte, scheint der Himmel sich aufzutun. Engel, von goldenen Wolken getragen, stürmen daher.

Die Malerei hatte die nämlichen Aufgaben zu lösen. Vorher war sie eine Luxuskunst gewesen, hatte nur der Verschönerung des Lebens gedient. Jetzt sollte sie ihre agitatorische Kraft bewähren. Sie sollte den Volksinstinkten entgegenkommen, das Auge der Ungebildeten durch grobe Sensationen fesseln. Es beginnt also ein nie dagewesener Kult des Rohen, Aufregenden, Gräßlichen. Der ganze Inhalt der Barockmalerei ist in erster Linie Blut, Mord und Totschlag. Die Renaissance hatte einen vollständig hellenischen Geist auf die Gestalten des christlichen Glaubenskreises projiziert. Die olympische Heiterkeit, die durch das Zeitalter ging, verweilte nicht gern bei schmerzlichen Dingen. Christus war der schöne Olympier, Maria die Himmelskönigin geworden. Eine Zeit, die so hellenisch dachte, wollte ihre Götter nicht bluten und leiden sehen. Jetzt tritt im Gegenteil wieder der ganze finstere, blutvergießende Geist des Christentums hervor. Das Tridentiner Konzil fand gerade das an der Renaissancekunst verwerflich, daß sie den großen Opfermut der Märtyrer nicht eindringlich genug geschildert habe. Es sei die Aufgabe der Kunst, durch Darstellung der schrecklichen Qualen der Heiligen das dumpfste Herz zu erschüttern. Hatte die Renaissance die Genußfähigkeit des menschlichen Körpers gepriesen, so feiert die Gegenreformation also seine Kraft, zu leiden. Bilder des dornengekrönten Christus und der Mater dolorosa stehen im Mittelpunkt. Die Heiligenlegende wird nach den schauderhaftesten Bluttaten durchsucht. Gift, Dolch und Strang, Schleifen, Würgen, Brennen — alles ist vertreten. Die ganze Technik der Folterkammer enthüllt sich. Über alle Hilfsmittel der Inquisition wird man belehrt.

Ein weiteres großes Gebiet, das sich auftat, war das des Visionären. Die Renaissancekunst hatte von der Darstellung solcher Wundergeschichten sich ferngehalten. Denn alle ungesunden, überhitzten Empfindungen waren dieser ruhig und klar empfindenden Epoche fremd. Die paar Visionsbilder, die Raffael in seinen letzten Jahren malte, sind vereinzelte Ausnahmen. Jetzt feiert die religiöse Hysterie ihre Auferstehung. Die Sinnlichkeit sucht, gerade weil sie in ihren natürlichen Lebensäußerungen verfemt wird, nach einem Ventil, indem sie ins Transzendentale umschlägt. Heilige Frauen pressen glühende Küsse auf die Füße des Kruzifixus. Mönche sinken in sehnsüchtiger Inbrunst hin, wenn Maria in ihre Zelle schwebt. Oder sie sind von ekstatischem Wonnegefühl durchrieselt, wenn sie das Körperchen des Christkindes in die Arme nehmen. In der Wiedergabe solcher schwüler Stimmungen ist die Barockmalerei besonders groß. Und selbstverständlich wird bei solchen Themen der ganze Himmel in Bewegung gesetzt. Gott-Vater, Christus und musizierende

Engel müssen der Szene beiwohnen. Von Demut und Aufopferung, von Bekehrung, Erniedrigung und Reue, also ebenfalls von Dingen, die im Programm der Renaissancekunst keine Rolle spielten, ist in anderen Bildern die Rede. Und da diese Bilder aufs Volk wirken sollten, war es nötig, ihnen auch sonst einen möglichst vulgären, volkstümlichen Charakter zu geben. Das Volk sollte in den Heiligen Menschen von Fleisch und Blut sehen, mit denen es in seiner eigenen Sprache reden konnte. Es sollte überhaupt in den Darstellungen das Abbild seines eigenen Lebens finden. So trat an die Stelle der Zeitlosigkeit des Cinquecento wieder die Lokalfarbe. Die Heiligen, früher vornehm, tragen dieselben ärmlichen Gewänder wie die Gläubigen, die vor ihnen knien. Allerhand andere Dinge, die geeignet sind, das Auge des Volkes zu beschäftigen — Früchte, Vögel, Fische, Ziegen, Kühe, Schüsseln und Strohbündel —, werden neben den heiligen Figuren zu ganzen Stilleben aufgehäuft.

Auf diese Weise kann man die Wandlung, die sich damals vollzog, kulturgeschichtlich erklären. Doch andererseits kann man auch sagen: jedes neue Zeitalter beschäftigt sich rein künstlerisch mit der Lösung neuer Probleme. Nachdem auf dem Wege, den die Renaissancekunst gegangen war, neue Ziele nicht mehr erreicht werden konnten, schlug die Barockkunst den entgegengesetzten Weg ein, indem sie auf Gebieten Lorbeeren zu pflücken suchte, die die Renaissancekunst noch nicht betreten hatte. Sie verhält sich, wie man es ausdrücken kann, zur Kunst der Renaissance, wie Bewegung zur Ruhe, wie Häßlichkeit zur Schönheit, wie Malerei zur Skulptur.

Das 16. Jahrhundert war die Zeit der gravità riposata. Alle Köpfe in den Bildern sind von ruhiger Vornehmheit, von statuarischem Ernst. Jetzt sehnte man sich nach Leidenschaft, nach schnaubendem Pathos. Also kommen ruhige Köpfe überhaupt nicht mehr vor. Ein ganz neues Vokabularium für die Wiedergabe der Affekte wird geschaffen. Die Sehnsuchtshalbfigur mit den emporgerichteten Augen war ja schon früher in Zeiten aufgerüttelten kirchlichen Lebens hervorgetreten. Perugino in den Tagen Savonarolas brachte sie zuerst. Dann kam — als die deutsche Reformation ihre Schatten über Italien warf — Raffael mit seiner Cäcilie, Tizian mit der Magdalena. In den Bildern der Gegenreformation aber ist schwärmerische Verzückung überhaupt die durchgehende Note. Kaum ein Kopf wird gemalt, in dem der Sehnsuchtsblick nicht vorkommt. Gleichzeitig bieten die Märtyrerbilder die Möglichkeit zur Darstellung aller Äußerungen des Schmerzes. Und andere Themen wählt man unter dem Gesichtspunkt, auch alle Grimassen lauter Lustigkeit, grinsendes Lachen und breites Johlen darstellen zu können.

Den leidenschaftlichen Köpfen entspricht ein mächtig bewegter Körper. Die Renaissancekunst feierte in erster Linie die edle Ruhe. Man denkt besonders gern an die nackten Göttinnen Tizians, die so still und wunschlos auf dem Lager sich ausstrecken. Auch bei Michelangelo handelt es sich nur um ein Sichrekeln riesiger Glieder. Die Barockkunst im Gegenteil wählt ihre Themen unter dem Gesichtspunkt, wilde Bewegung darstellen zu können. Kampf- und Entführungsszenen sind also besonders beliebt.

Was die Formengebung anlangt, so gewährte die Spätrenaissance nur den allgemeinen idealisierten Formen Einlaß. Alles Individuelle galt als vulgär, dermaßen, daß die Porträtmalerei, die zum Anschluß an die Natur gezwungen ist, nur noch als untergeordnete Gattung geduldet wurde. Das 17. Jahrhundert sieht — in schroffem Gegensatz zu dieser Ästhetik — nicht nur eine Reihe gewaltiger Porträtisten — Velazquez, Frans Hals, Rembrandt — erstehen, sondern auch die religiöse Kunst wird wieder Porträtmalerei. Derbe Naturwahrheit tritt an die Stelle der verallgemeinernden Schönheit. Für die Heiligen sucht man arme alte Bauern mit ausgearbeiteten Formen und verwitterten Gesichtern. Die Märtyrerbilder, vorher rhythmische Zusammenstellungen schwungvoller nackter Körper, bekommen eine unbarmherzige, brutale, metzgerhafte Wahrheit. Bei Visionsbildern sind alle Äußerungsformen der Epilepsie und Hysterie mit naturalistischer Treue studiert. Durch diesen Naturalismus wird beispielsweise auch veranlaßt, daß man alten Heiligen einen Zwicker auf die Nase setzt, was das Cinquecento schon als einen Verstoß gegen das Edle empfunden hätte. Ja, man hatte sich an der eigentlichen Schönheit so abgesehen, daß man nun überhaupt das Häßliche für schön hielt. Im 16. Jahrhundert war alles Mißgestaltete ängstlich vermieden worden. So viele Darstellungen von Zwergen, Idioten, Blinden, Leprakranken und Besessenen in Charcots und Richers Buch über die „Darstellung der Verkrüppelungen und Krankheiten in der Kunst" aufgezählt sind, auf diese Zeit entfällt keine. Jetzt werden Aussatz, Knochenfraß, Lahmheit, Blindheit, Wahnsinn mit frohem Behagen gegeben. Auch die Darstellung des Alters, des Verfalls hatte das 16. Jahrhundert nicht geliebt. Jetzt kommen massenhafte Bilder alter Propheten und Eremiten mit welkem, ausgehungertem Leib, schlaffer, lederartiger Haut und derben, verwitterten Formen. An Modellen war kein Mangel. Denn Paul IV. hatte, um lebendige Beispiele büßender Askese vor Augen zu stellen, die echten Eremiten, die wie zu Hieronymus' Zeiten auf den Klippen Dalmatiens hausten, nach Italien verpflanzt. Das Beiwerk hatte das 16. Jahrhundert zugunsten der Monumentalität zurück gedrängt. Jetzt war, aus einem rein reaktionären Bedürfnis heraus,

die Lust, solche Dinge wiederzusehen so groß, daß Caravaggio, als er auf einem seiner ersten Bilder eine Wasserflasche und ein Blumenglas anbrachte, einen Sturm der Begeisterung erweckte.

Was die Linien anlangt, so hatte das Quattrocento das Eckige, das Cinquecento das Runde geliebt. Das Charakteristische der Barockmalerei besteht darin, daß sie die regelmäßigen Linien überhaupt möglichst unterbrach und auflöste. Man liebte in der Architektur die gewundenen Säulen und die durch Voluten unterbrochenen Giebel. Man liebte durch bauschige Draperien die architektonischen Glieder zu umhüllen. Ebenso gab man in den Bildern den Figuren gern das Gewundene der Spirallinie. Sie sind nur selten ruhig stehend oder liegend dargestellt, sondern durch die Bewegung der Arme und Beine wird dafür gesorgt, daß die Silhouette die Form einer S-Linie annimmt. Bei nackten Figuren müssen Tierfelle oder bauschige Gewandstücke die Hüften umhüllen. Selbst bei Christkindern sind die Geschlechtsteile durch flatternde Schleier verhüllt. Und diese Gewandstücke sind nicht nur aus der Prüderie der Zeit zu erklären. Sie sollen dazu beitragen, das regelmäßige Liniengefüge zu unterbrechen, das Statuarische der Gestalt ins Malerische überzuleiten.

Hiermit ist nun überhaupt betont, worin das eigentliche Wesen der Barockmalerei liegt. Die herrschende Malerei des 16. Jahrhunderts, die römische, hatte zeichnerisch plastisch gedacht. Kolorierte Statuen wurden in regelrechter geometrischer Anordnung in den Bildern zusammengestellt. Die oberitalienische Schule, deren Hauptvertreter Leonardo, Correggio und Tizian waren, hatte die Farbe zwar nicht zugunsten des Formengefüges zurückgedrängt, aber auch hier stand der Kolorismus doch im Dienste eines plastischen Gedankens. Das Helldunkel sollte die Formen möglichst schön herausmodellieren. Die Barockzeit bedeutet den Sieg des malerischen Gedankens über den plastischen. Nicht nur in die Skulptur selbst — durch Bernini — werden malerische Prinzipien eingeführt, sondern auch die Malerei befreit sich vom Banne des plastischen Ideals und beginnt, ihre eigenen, rein malerischen Wege zu gehen.

Man muß daraufhin zunächst die Details betrachten. Himmlische Erscheinungen waren vorher von einer festen plastischen Engelmandorla umgeben. Jetzt sind sie von undeutlichen, den Äther durchflatternden Engelfiguren umwogt. Beim Beiwerk wurde, soweit es beibehalten ist, auf die schöne zeichnerische Linie gesehen. Becher, Salzfässer und silberne Schüsseln stehen beim Abendmahl des Leonardo da Vinci auf der Tafel. Jetzt sieht man nicht mehr auf das zeichnerische Profil, sondern auf die tonige Masse. Rotweinfiaschi, braungelbes Brot und zitronengelber Käse sind in dem Abendmahl des

Tintoretto gemalt. Auch der Heiligenschein wird nicht mehr als umgrenzte Masse gegeben, sondern nur als ein leuchtendes Fluidum, das vom Kopfe der Heiligen ausströmt.

Das führt überhaupt auf die große Rolle, die das Licht in der Barockmalerei spielt. Ansätze zur Lichtmalerei waren ja schon früher gemacht worden. Man hat an Gerard David, Grünewald und Savoldo zu erinnern, hat von Correggio zu sprechen, der in seinem Bilde der heiligen Nacht leuchtende Strahlen vom Christkind ausgehen ließ. Doch das römische Cinquecento hatte, ausschließlich mit der edlen Form beschäftigt, alle diese luministischen Tendenzen zurücktreten lassen. Ja selbst bei Correggio löste das Licht das feste architektonische Gefüge der Komposition noch nicht auf. Jetzt wurde es überhaupt der die Formen auflösende, die Komposition bestimmende Faktor. Anfangs liebte man mächtige Gegensätze von hell und dunkel, von Nacht und Licht. Dunkel ist der Hintergrund. Daraus erklärt sich beispielsweise, daß die Figuren in den Bildern der Barockzeit nur sehr selten barhäuptig sind. Braunes Haar wäre mit dem Braun des Hintergrundes allzu akzentlos verschwommen. Es mußte ein farbiger Wert da sein, damit die Köpfe vom dunkeln Hintergrund sich abheben. Deshalb tragen die Frauen gewöhnlich bunte Kopftücher, die Männer helle Pelzmützen oder breitkrempige Hüte mit wallenden bunten Federn. Und durch dieses Dunkel zucken dann einzelne grelle Lichter. Sonnenstrahlen brechen durch geballte Wolken. Der Mond beleuchtet einzelne Partien und läßt andere in nächtlichem Dunkel. Oder die Figuren scheinen in einem Keller zu hausen, in den von oben durch eine Luke Lichtstrahlen einfallen. Auch Effekte künstlichen Lichtes werden zur Erzielung solcher Kontraste verwendet: Laternen, qualmende Pechfackeln, brennende Städte. Es ist noch nicht das leuchtende, alles durchdringende, sondern ein kanalisiertes, öliges, platt auffallendes Licht. Doch dann, nachdem dieses luministische Problem einmal aufgetaucht war, ging man weiter. Man lernte, das Ambiante, die Luft zwischen den Dingen, den hellen Tageston und das schummrige Weben des Lichtes im Innenraum wiedergeben.

In diese Worte kann man also die Stilwandlung zusammenfassen, die sich damals vollzog. Das spätere Cinquecento, das nur an das Auge sich wendete, hatte das Hauptgewicht auf die Sprache der Linien gelegt. Das 17. Jahrhundert, das an das Dunkel der Empfindung appelliert und in der Musik den höchsten Gefühlserreger erkennt, entdeckt zugleich die Stimmungskraft der Farbe. Man sieht keine Linien mehr, sondern nur verschwimmende Massen, keine gleichmäßige Metrik des Aufbaus mehr, sondern eine „malerische" Komposition, die, lediglich durch das Licht zusammengehalten, nur nach Massen von hell und

dunkel sich gliedert. Die Meister sind echte maîtres peintres, die eine Wollust darin empfinden, fette saftige Farben zu kneten und mit markigem Pinsel die Lichter aufzusetzen. So waren die Kirchenbilder. Sie entsprachen in ihrer farbigen Haltung den Beleuchtungsverhältnissen der Kapellen, für die sie bestimmt waren, jener Kapellen, in denen auch ein schummriges Halbdunkel mit dem durch die hohen Glasfenster einströmenden Licht sich mengte. Und in diesem Sinne hat sich dann auch der weitere Ausbau des Stoffgebietes vollzogen. Denn es ist klar, daß die Kirchenmalerei, so sehr sie im Vordergrund stand, doch nicht die alleinherrschende bleiben konnte. Es waren auch andere Bedürfnisse zu befriedigen. Die Antike war nur anfangs aus dem Repertoire verbannt. Domenichino malte sogar einen Hieronymus, wie er von den Engeln gezüchtigt wird wegen seiner Liebe für Cicero. Später drangen die antiken Themen wieder ein, nur sind sie ins Naturalistische übergeleitet. In Shakespeares Troilus und Cressida gebärdet Achill sich wie ein Bramarbas, Ajax wie ein Fuhrmannsknecht, Helena wird Lenchen angeredet. In ähnlicher Weise fand die Barockmalerei mit den klassischen Gestalten sich ab. Die Genre-, Landschafts- und Tiermalerei waren im 16. Jahrhundert verkümmert. Die Barockzeit, die sich in Gegensatz zur Renaissance stellte, nimmt sie wieder auf. Man hatte ja die Heiligenmalerei ins vulgär Volkstümliche übergeleitet. So malt man auch Volksstücke, zerlumpte Bettler, lachende Dirnen und breitspurige Landsknechte mit großen Filzhüten. Man liebt Schmieden, weil es möglich war, dunkle Arbeitsräume zu malen: vorn mächtige muskulöse Gestalten, seitwärts das Feuer der Esse, dessen Strahlen grell auf die Arme und die Brust der Männer fallen. Oder man malt lebensgroße Fischverkäufer und Hökerinnen, weil hier Gelegenheit war, all die Stillebenelemente — Hechte und Karpfen, Gemüse und Eier, Äpfel und Kohlköpfe — anzubringen, die das 17. Jahrhundert so liebte. Überhaupt gelangte die Stillebenmalerei zu ganz neuer Bedeutung. Nachdem sie in der vorausgegangenen, zeichnerisch denkenden Epoche gar keine Vertreter gehabt, hat man jetzt, da man malerisch sehen gelernt, um so größere Freude daran, Wildbret, totes und lebendes Geflügel, Hummern und Austern, Blumen, Früchte, Fische, kupferne Kessel, Pokale und Waffen zu schönen tonigen Harmonien anzuordnen, Porzellanschalen mit Trauben, Quitten und Aprikosen, Helme und Geigen mit breitem, farbenfrohem Pinsel zu malen. Das 17. Jahrhundert war weiter die Zeit des großen Krieges. So kommt die Schlachtenmalerei zu einer Bedeutung, wie sie sie, trotz Tizian und Raffael, vorher nicht hatte. Häuser brennen, lohende Feuersäulen steigen in den Himmel. Von finsteren Rauchwolken ist die Luft durchzogen. Bei Tierbildern und

Landschaften bleibt, sofern sie als echte Paradigmen des Barockstils gelten können, das Prinzip das gleiche. Von einer dunkeln Anhöhe oder von einem Stück schwarzen Himmels heben die Tiere als helle Farbenmassen sich ab. Auch in den Landschaften malt man — anfangs wenigstens — selten den weiten hellen Himmel. Schwarze Berge oder dunkle Baumgruppen erheben sich. Nur auf einen Felskegel fällt grell eine Lichtsäule. Ebenso wird in den Bildnissen anfangs mit scharfen Lichtkontrasten gearbeitet. Aller Ausstattungsprunk ist vermieden. Schöne Posen, edle Gebärden gibt es nicht. Die Toilette verschwimmt dunkel mit dem Dunkel des Hintergrundes. Selbst die Hände sprechen nicht mit, sondern sind dem Kopf und der farbigen Gesamthaltung untergeordnet. Nur auf einzelne Teile, die Nase, den Stirnknochen, einen hellbraunen Handschuh oder einen weißen Fächer, fällt ein grelles Licht. Keine Feinmalerei, sondern breite Bravour, kein kleines, sondern großes Format, keine Linie, sondern Malerei, keine prononcierten Farben, sondern einheitlicher Ton — das ist die durchgehende Note. Und es wird gut sein, unter diesem doppelten, dem kulturgeschichtlichen und dem stilistischen Gesichtspunkt die Stoffe, die das Zeitalter beherrschten, noch im einzelnen Revue passieren zu lassen.

Die Stoffe.

Beginnen wir mit Maria. Sie war während der Renaissance die glückliche Mutter oder die Himmelskönigin gewesen. Nun erscheint sie in Einzelbildern als Mater dolorosa. Sie faltet die Hände und richtet das weinende Auge zum Himmel. Sie brütet in stillem Leid vor sich hin oder betrachtet die Dornenkrone ihres Sohnes. Die Kleidung ist nonnenhaft. Jeder Schmuck ist vermieden. Ein Matronenschleier liegt wie in den Madonnen der Franziskanerzeit über dem Haar.

Bei größeren Bildern sieht man sie nie mehr in einer Landschaft oder einer Kirche thronen. Der Thron hätte teils nicht gepaßt, weil die Barockkunst, dem demokratischen Zug der Epoche folgend, alles Pomphafte mied; er hätte anderenteils nicht gepaßt, weil die Malerei nicht die festen Formen, sondern das Undeutliche, Wogende liebte. Maria sitzt also in Wolken. Im Äther wimmelt es von Engelköpfen — Lichtstrahlen gleichsam, die zu ungreifbaren menschlichen Formen sich verdichteten. Ein eigentlicher Heiligenschein im Sinne der festen Scheibe kommt nicht vor, sondern ein flimmernder Strahlenkranz geht von Maria aus. Oder sie ist so gesetzt, daß sieben silberne Sterne des nächtlichen Firmamentes wie zufällig eine Gloriole um ihr Haupt bilden. Sie sowohl wie das Kind, das segnend die Hand erhebt, bohren sich mit den Augen in den Betrachter ein. Er soll gebannt werden durch das Göttliche, das ewig, unveränderlich über ihm schwebt. Sind betende Menschen beigefügt, wie bei dem Motiv der Madonna del popolo, so sind es immer wettergebräunte Proletarier, in Lumpen gehüllte Krüppel und Bettelmönche in geflickter Kutte. Denn die Barockkunst wendete sich ja an das Volk, an die Armen. — Das alte Motiv der Maria als Gnadenmutter, wie sie ihren Mantel über Betende breitet, ist gleichfalls beliebt. Manchmal wird sie auch dargestellt, wie sie als Frau aus dem Volke mit bäuerlichem Kopftuch und geöffnetem Mieder in einer sonnigen Landschaft sitzt. Doch auch hier scherzt sie nicht mit dem Kind und reicht ihm auch nicht die Brust. Sie faltet die Hände, wenn es

schläft, oder schaut mit visionärem Blick den Betrachter an. Daß das Motiv des Nährens in den Madonnenbildern der Barockzeit fast nie vorkommt, hängt damit zusammen, daß das Thema der immaculata conceptio nun immer mehr in den Mittelpunkt des Schaffens trat. Im XII. Kapitel der Apokalypse heißt es: „Und ein großes Zeichen erschien im Himmel: ein Weib, angetan mit der Sonne, den Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen.“ So ist sie dargestellt: auf dem Halbmond im Äther stehend und verzückt emporschauend nach der Taube des heiligen Geistes, die ihre befruchtenden Strahlen auf sie herniedersenkt. Und aus dieser Bedeutung, die das Dogma der unbefleckten Empfängnis für die Barockzeit hatte, folgte weiter, daß auch sonst in den Madonnenbildern möglichst auf die Unschuld Marias hingewiesen wurde. Sie hält etwa einen großen Lilienzweig, den das Christkind segnet, oder sie sieht gar nicht wie die Mutter, sondern wie das ältere Schwesterchen des Christkindes aus. Ein Backfisch mit langem aufgelösten Haar, einen Korb mit Wäsche zur Seite, sitzt sie da und blickt wie in kindlicher Eitelkeit nach außen, während das Kindchen, das auf ihrem Schoße steht, ihr Haar mit einem Kranz weißer Blumen schmückt. Ja, nicht selten wird sie überhaupt aus solchen Darstellungen des Mutterglücks verbannt und räumt dem Nährvater Joseph den Platz, dessen rein stellvertretende Bedeutung dann auch wieder durch den Lilienzweig angedeutet wird.

Christus war in der italienischen Renaissance der schöne Olympier gewesen. Namentlich Tizians Bild ließ direkt an den Zeus von Otricoli denken. In der Barockzeit wird er wieder der leidende Nazarener. Es entstehen jene Brustbilder des Dornengekrönten, wie sie in der italienischen Kunst des Quattrocento, dann bei Dürer, Quentin Massys und Schäufelein vorkamen. Der Unterschied der Barockbilder von den frühern ist nur der, daß Christus jetzt stets mit sentimental verzücktem Blick in die Höhe schaut. Weiter zeigte man ihn mit besonderer Vorliebe als Kind. Es war so wunderbar, wenn schon in den Augen eines Knäbleins das Mysterium seines göttlichen Berufes aufdämmerte. Er steht also mit der einen Hand segnend, in der anderen einen Palmzweig, auf der Weltkugel. Das flatternde Haar soll das Wehen des heiligen Geistes andeuten. Oder er hat den Arm um die Weltkugel, aus der ein kleines goldenes Kreuz als Symbol des weltbeherrschenden Christentumes auftaucht, geschlungen, während er gleichzeitig den Fuß auf die Schlange des Heidentums setzt. Oder man greift — denn im Laufe des 17. Jahrhunderts erfolgte ja die Bekanntmachung der in den Katakomben gefundenen Kunstdenkmäler — auf das uralte Motiv des guten Hirten zurück. Das Christkind sitzt entweder, die Hand auf ein Lämmchen gelegt, in einer einsamen Landschaft, in der Fragmente

antiker Säulen liegen: das Christentum gleichsam thronend auf den Trümmern des Heidentums; oder es wandelt durch die Landschaft, den Krummstab in der Hand, seine Herde durch die Finsternis geleitend. Manchmal schläft es auch auf dem Kreuz. Dornenkrone und Nägel liegen auf einer Felsplatte daneben.

Das Pendant zu diesen Darstellungen des Heilandes bilden die Johannes' des Täufers. Er war in der Leonardo-Zeit ein schöner hellenischer Ephebe, eine Art Apollino oder Bacchus gewesen. Die eigentlich klassische Kunst hatte ihn zu einem ernsten griechischen Philosophen gemacht. Nun ist er wieder der Prediger in der Wüste. Mit dem Rohrkreuz im Arm hat er zwischen nackten Felsen sich niedergelassen und erhebt beschwörend den Arm. Finster, wie visionär leuchten seine Augen, und der Mund scheint Donnerworte zu reden. Oder er eilt nach dem Wüstenquell, um in Anlehnung an das Bibelwort: Meine Seele dürstet nach Gott, Wasser zu schlürfen. Dazu kommen dann, wie bei Christus, die kindlichen Darstellungen. Er begegnet sich in der Wüste mit dem Christkind, das ihm aus einer Schale zu trinken gibt. Oder er träumt, auf einem kleinen Rohrkreuz liegend, das ein Band mit der Inschrift Ecce agnus dei umflattert, von dem Kommen des Heilandes. Oder er sinkt vor einem der Lämmer, die er weidet, mit entzückt ekstatischem Blick ins Knie.

Sehr häufig werden außerdem die Darstellungen der Trinität. Das Thema hatte ja schon in der älteren Zeit bis in die Tage Dürers hinein die Kunst oft beschäftigt. Erst das 16. Jahrhundert hielt sich davon fern, wohl weil die Darstellung des blutenden Christusleichnams nicht in das Empfindungsleben der Epoche paßte. Die Barockzeit trat mit neuer Kraft an die Aufgabe heran, und die Art der Gestaltung zeigt deutlich, welche Wandlung seit den Tagen des Quattrocento in der Formenauffassung und Farbenanschauung sich vollzog. In den älteren Bildern, sowohl des Pesellino wie des Previtali, ist noch alles vom gotischen Geschmack für die strenge, feste Linie beherrscht. Gott-Vater ist frontal gesehen, die Taube in scharfer Silhouette gegeben. Ganz geradlinig hängt der Kruzifixus herab. Gott sitzt auf einem marmornen Thron oder ist von einer ganz plastisch wirkenden Engelmandorla umgeben. Dürer allein in seinem Holzschnitt versuchte das Ganze mehr im Sinne einer Lichtvision zu gestalten. Und das taten nun alle Meister des Barock. Der Himmel hat sich geöffnet. Aus dunklen Wolken schillern die Gestalten hervor. Weiße Gewänder, die den Leichnam umflattern, ergeben zu dem warmen Fleischton einen wirksamen Gegensatz. Von einem leuchtenden Strahlenkranz ist die Taube umflossen. Nichts Festes, nichts Geradliniges gibt es. Christus hängt nicht am Kruzifix. Er liegt im Schoße Gott-Vaters in der Weise, daß seine Arme

und Beine in ihren undeutlich geschwungenen Umrissen mit dem Rund der Wolkenmassen harmonieren. Bilden Engelköpfe den Hintergrund, so wirken natürlich auch sie nicht plastisch, sondern es ist, als ob man in das Wogengewühl kleiner flimmernder Wolken hineinblicke.

Wenn in der Renaissancezeit die Verkündigung gemalt wurde, blickte man in ein reiches Interieur oder auf prunkvolle Paläste. Ein schöner Engel nahte einer vornehmen Dame. Jetzt schaut man — soweit die Lokalität überhaupt angedeutet ist — in die schlichte Stube einer Näherin. Oben aber hat der Himmel sich aufgetan. Gott-Vater, von Putten umgeben, schwebt im Äther. Oder die Taube des heiligen Geistes durchflattert den Raum, mit ihren Strahlen die Gebenedeite befruchtend. — Das Thema der heiligen Familie war von der klassischen Kunst ganz ins Antike transponiert worden. Eine schöne Frau in dünnen Florgewändern rastete in einer Landschaft vor antiken Tempelruinen. Jetzt wird die Szene in ganz volkstümlicher Weise behandelt, wie es Dürer etwa in seinem Holzschnitt des Marienlebens getan hatte. Man sieht ein Haus, an dem Latten lehnen. Maria sitzt bei der Näharbeit. Ein Korb steht daneben. An der Hobelbank ist Joseph beschäftigt. Späne liegen auf dem Boden, eine Säge lehnt an der Mauer. Das Christkind hilft seinem Vater bei der Arbeit. Oder Maria sitzt an der Garnwinde, während Joseph sich mit dem Kinde beschäftigt, das mit einem Hündchen spielt. Von oben schaut auch hier oft Gott-Vater auf die Szene hernieder. — Das Thema der Anbetung der Hirten war während der Hochrenaissance nicht mehr behandelt worden, weil es zu vulgär war, um in das Programm dieser nach dem Edlen strebenden Kunst zu passen. Jetzt war es gerade wegen dieser Vulgarität beliebt. Und es gibt selbstverständlich keine Renaissancearchitektur mehr, wie auf den Bildern des Quattrocento, nicht mehr jene schönen, ins Antike übergeleiteten Hirten mit den nackten Beinen und den griechischen Sandalen, wie Lorenzo di Credi sie malte. Das Ganze soll als Bauernstück wirken. Man blickt in eine einsame, meist nächtliche Landschaft, wo eine Strohhütte oder ein Stück Gemäuer sich erhebt. In schmutzige Windeln ist das Kind gebettet. Tiere schnüffeln an dem Stroh und Heu, das auf dem Boden liegt. Rauhe, verwitterte, in Schaffell gehüllte Gestalten mit großen bäuerischen Bewegungen nahen sich der Wöchnerin, der sie Böcke, Tauben, Gänse und Eier bringen. Gott-Vater wohnt in der Regel auch dieser Szene bei. — Der Bethlehemitische Kindermord war in der Zeit der Hochrenaissance nur einmal von Raffael in einem Stich behandelt worden, und das Blatt wirkt ebenso wie der Burgbrand des Vatikan. Das heißt, die Henker sind nackt. Ihre Gestalten geben Raffael Gelegenheit, ein paar schönbewegte nackte männliche Körper zu schildern. Dazwischen sieht man nackte Kinder, die

auch so engelhaft schön wie die des Burgbrandes sind, und schöne Frauen, deren Gewänder in edlen Falten sich bauschen. Es ist Formenrhythmik wie in den Bildern von Leighton. Die Barockkünstler akzentuieren bei dem Thema, das nun von allen wieder behandelt wird, das Grausige. Kinderleichen liegen am Boden. Mütter werfen sich in rasender Wut den Soldaten entgegen, suchen wie Hyänen ihre Brut zu schützen. — Das Thema Christus zwischen den Schriftgelehrten war in der Leonardo-Zeit oft behandelt worden, weil es Gelegenheit gab, schön bewegte, geistvoll gestikulierende Hände zu malen. Edle Herren in zeitloser Tracht waren in einem griechischen Tempel um einen schönen Jüngling gruppiert. Aus diesen Philosophen sind nun in den Bildern der Barockzeit schmutzige, verwitterte alte Kerle geworden. Einer wühlt in seinem Bart, ein anderer, kurzsichtig, liest mit einem Vergrößerungsglas in der Bibel. Jede Andeutung des Raumes ist natürlich vermieden. Aus dunklem Grund tauchen einige hellbeleuchtete Köpfe und orientalische Turbane auf. — Das Abendmahl war im Quattrocento ein Souper und bei Leonardo ein edles Symposion griechischer Philosophen gewesen. Jetzt wird es zu einer spiritistischen Sitzung. Wie im Mittelalter wird wieder die Einsetzung des Sakramentes gemalt. Christus, mit dem bekannten Sehnsuchtsblick nach oben schauend, segnet Brot und Wein. Das Wunder der Transsubstantiation vollzieht sich. Die Jünger, teils entsetzt, teils in ekstatischer Verzückung, taumeln jäh zurück. Dunkel herrscht. Nur von einem Kronleuchter gehen gespenstische Strahlen aus, die einige Partien des Saales grell durchzucken. Engel durchflattern den Raum, von dem man im übrigen nicht weiß, ob es ein Zimmer oder eine verfallene, ihres Daches beraubte Ruine ist. Denn jede Andeutung einer prunkvollen Architektur ist selbstverständlich vermieden. Der Tisch steht auf Backsteinboden, häufig in der Diagonallinie das Bild durchschneidend. Wenn nicht das Mystische des Vorganges gemalt ist, wird um so größeres Gewicht auf die Stillebenelemente gelegt. Riesige Quantitäten von Gemüse und Fleischwaren sind im Vordergrund aufgestapelt. Diener packen Schüsseln aus, säubern sie und tragen sie auf. Man verfolgt in den Bildern, wie der Schluß des Jahrhunderts teils zum Mystischen, teils aber auch zur Stillebenmalerei ging. — Daß die Szenen der Passion, die von der Hochrenaissance umgangen worden waren, jetzt wieder ausgiebigste Bearbeitung fanden, braucht nicht betont zu werden. Man malt, gewöhnlich als Nachtstück, die Dornenkrönung, oder die Jammergestalt des Ecce homo blickt mitleidheischend den Betrachter an. Die Kreuzigung wird noch mehr, als es das Quattrocento getan hatte, zum großen Volksstück erweitert. Sämtliche Einwohner der Stadt strömen zusammen, um dem Schauspiel beizuwohnen. Pferde scheuen, als sich

bei dem Tode des Heilandes plötzlich die Erde verfinstert. Doch noch häufiger sieht man überhaupt von jeglichem Beiwerk ab. Nicht mehr in einem Erdwinkel, wie im Quattrocento, geht die Kreuzigung vor sich und nicht mehr die Freunde des Herrn sind um das Kreuz geschart. Die Szene soll dem zeitlich Begrenzten, auch dem engen Rahmen einer Gegend entrückt sein. Man soll ihre weltumfassende Bedeutung, ihren dogmatischen Ewigkeitscharakter ahnen. Daher erhebt sich das Kreuz mächtig aus einer weiten, nur leicht angedeuteten Landschaft. Oder es ragt einsam in den nächtlichen Himmel auf: das Symbol des Christentums, das die ganze Erde beherrscht. Ein ähnlicher Gesichtspunkt führte auch dazu, daß bei den Bildern der Pietà nicht mehr Maria und Johannes beigegeben sind. Die Szene wirkt suggestiver, wenn das Überirdische mit dem Irdischen sich mengt und klagende Engel dem Betrachter den Leichnam des Heilandes zeigen. — Die verschiedenen Erscheinungen Christi nach seinem Tode waren natürlich wegen ihres visionären Charakters beliebt. Man malt ihn, wie er sich in Emmaus den Jüngern offenbart oder wie er dem Petrus, der sich der Christenverfolgung in Rom entziehen wollte, im freien Felde begegnet und auf die Frage: Domine, quo vadis? die Antwort gibt: Ich gehe nach Rom, um abermals gekreuzigt zu werden. Bei der Himmelfahrt schwebt er natürlich nicht mehr perpendikulär, sondern in der beliebten Spirallinie der Barocksäulen in die Höhe. Bauschige Gewänder umflattern ihn und strahlendes Licht strömt auf ihn hernieder, während sonst der Himmel in nächtlichem Dunkel daliegt.

Zu den Darstellungen aus der Christuslegende kommen die aus der Legende der Heiligen. Martyrien sind hier selbstverständlich ganz besonders beliebt. Denn die Bilder sollten ja auf die Nerven des Volkes wirken. Sie sollten den leidenden Klassen die Lehre des Christentums „Lerne leiden" vor Augen stellen. Also wurde die Legenda aurea nach den blutigsten Dingen durchstöbert — ganz ebenso wie man im 19. Jahrhundert in den Tagen Delaroches die Profangeschichte nach Schreckenstaten durchsuchte. Wenn man die hauptsächlichsten Themen in alphabetischer Reihenfolge ordnet, ist etwa folgendes zu verzeichnen.

Agathe, eine christliche Jungfrau, die zur Zeit des Kaisers Decius in Catania auf Sizilien lebte, widerstand den Werbungen des Statthalters Quintian, und er ließ ihr zur Strafe dafür die Brüste abschneiden. Das war in der Leonardo-Zeit in der Weise gemalt worden, daß man ein schönes Mädchen darstellte, das eine Schale mit zwei Brüsten hält. Sebastian del Piombo hatte sogar, um michelangeleske Bewegungen geben zu können, das Martyrium selbst geschildert. Doch nun wird die Szene zum grausigen Henkerstück. Agathe, an den Marterpfahl gefesselt, schaut mit dem bekannten Sehnsuchtsblick nach oben.

Ströme Blutes rinnen aus den zerfetzten Brüsten heraus. — Andreas, der Bruder des Petrus, erlitt in Patras den Tod durch Kreuzigung an einem schiefgestellten Kreuz, an das er nicht wie Jesus mit Nägeln, sondern mit Stricken befestigt wurde. Beim Anblick des Kreuzes soll er nach der Legende ausgerufen haben: Sei gegrüßt, Kreuz, das durch den Leib meines Gottes geweiht ist! Es wird also entweder geschildert, wie er in Verzückung vor dem Kreuz niedersinkt, oder wie Kriegsknechte den mit Stricken gefesselten toten Körper vom Kreuze lösen. — Apollonia, der die Zähne ausgerissen wurden, war in der Leonardo-Zeit mit ihrem Attribut, der Zange, gemalt worden. Nun wird geschildert, wie sie an die Säule gefesselt ist und wie Henkersknechte mit riesigen Mordinstrumenten die Operation vollziehen. — Dem Apostel Bartholomäus, der in Armenien den König bekehren wollte, wurde die Haut abgezogen. Das war vorher nur von einigen deutschen Meistern, wie Cranach und Ostendorfer, gemalt worden. Nun gibt es Stoff für die verschiedensten Schilderungen. Besonders grausig sind die Bilder, die den Heiligen mit schon enthäutetem Körper darstellen. — Christine wurde zu Tode gepeitscht; Emerantia, weil sie die Götzendiener getadelt hatte, von der Menge gesteinigt. Dem heiligen Erasmus, der unter Kaiser Maximian lebte, wurden die Eingeweide mittelst einer Winde aus dem Leibe gerissen. Der heilige Januarius, Patron von Neapel, wurde in einen glühenden Ofen gestellt. Der heilige Laurentius wurde auf dem Roste gebraten, worauf er lächelnd zu dem Henker sagte: „Die eine Seite ist nun genug geröstet. Bitte, wende mich jetzt auf die andere." Der heilige Petrus wurde in Rom gekreuzigt und zwar auf seine Bitte so, daß er mit dem Kopf nach unten ans Kreuz genagelt wurde. Sankt Petrus Martyr, ein Dominikaner aus Verona, starb 1252 unter den Händen eines gedungenen Mörders, der ihm eine Axt durch den Kopf schlug. Processus und Martinianus, zwei römische Soldaten, wurden unter Nero so lange auf die Folterbank gespannt, bis ihre Sehnen und Gelenke zerrissen. Sebastian war schon der Lieblingsheilige der Renaissance gewesen, da er Gelegenheit gab, einen schönen jungen Körper zu malen. Bei diesem Thema läßt sich also nur die andere Formenauffassung und Farbenanschauung feststellen. Der Körper leuchtet hell aus dem Dunkel des Hintergrundes auf. Die Stellung ist nicht die einfach lotrechte, sondern dadurch, daß der Heilige einen Arm und ein Bein emporhebt oder daß er in sich zusammensinkt, wird die Spirallinie hergestellt. Der Apostel Simon wurde, als er in Persien das Evangelium predigte, auseinandergesägt. Das Martyrium der Ursula, das seit der Memling-Zeit nicht mehr behandelt worden war, trat auch wieder hervor. — Außer am Tod hatte man natürlich auch Freude an Verwesungseffekten. Als die heilige Pe-

tronilla schon ein Jahr lang im Sarge gelegen hatte, ließ ihr Freier, der Römer Flaccus, ihren Leichnam aus dem Grabe heben. Das gab Gelegenheit zu einem Exhumationsstück, ähnlich denjenigen, die im 19. Jahrhundert Laurens und der Spanier Carbonero malten.

Wenn es sich nicht um Martyrien handelt, handelt es sich um Wunder und Visionen. Agnes, die 13jährige Tochter eines reichen Römers, wurde, weil sie von Christus, ihrem Bräutigam, nicht lassen wollte, vom Stadtpräfekten einem öffentlichen Hause überwiesen. Doch als sie dort einem Manne sich hingeben sollte, breitete ein Engel ein Linnen um ihren Leib, und als sie später enthauptet worden war, erschien sie ihren Eltern mit einem schneeweißen Lamm, Christus, im Arm. — In der Zelle des heiligen Antonius von Padua wurden häufig Stimmen gehört, und auf die Frage, wer da sei, antwortete er: Das kleine Christkind ist zu Besuch. Es wurde also sehr häufig geschildert, wie das Christkind in die Zelle des Mönches flattert, wie es sich auf das Buch des Heiligen stellt, und wie er in verzückter Ekstase das rosige Körperchen umarmt. (Dem heiligen Felix und dem heiligen Stanislaus setzte es sich gleichfalls auf den Arm.) — Dem Augustin war, als er über das Mysterium der Trinität nachgrübelte, ein Knabe erschienen, der ihm sagte, das Geheimnis der Dreieinigkeit zu ergründen, sei so schwer, wie das Meer auszuschöpfen. Diese Szene, die einst von Wolf Traut geschildert worden war, wurde nun mit einem reichen Apparat in den Wolken musizierender Engel ausgestattet. Ebenso wird die Bernhardvision, die in der Savonarola-Zeit so viele Künstler beschäftigt hatte, nun ins Barocke übergeleitet. Man sieht unten ein Mönchsinterieur mit aufgeschlagenen Büchern und Folianten, oben den strahlenden Äther, aus dem Maria, von Engeln umflattert, herniederschwebt. Die nämliche Vision soll der heilige Bruno, der Gründer des Kartäuserordens, gehabt haben. — Cäcilie war natürlich in einer Zeit, als die Kirchenmusik ein so wichtiges Stimmungselement geworden war, ganz besonders beliebt, und man behandelte das Thema unter verschiedenen Gesichtspunkten. Für Meister wie Carlo Dolci, die auf das ladylike Zarte ausgingen, war es reizvoll, eine vornehme Dame an der Orgel zu malen, wie sie ihre Seele in die Musik überströmen läßt und mit ihren schönen weißen Händen in graziöser Bewegung über die Tasten gleitet. Andere Maler reizte das Stilleben.

Geigen, Harfen, Blechinstrumente und Notenbücher werden angehäuft. Doch die meisten Bilder behandeln das Thema im Sinne der Vision. Cäcilie blickt, wie auf dem Raffaelschen Werke, verzückt in die Höhe, wo das himmlische Konzert erschallt. Oder sie wird in ihrem Spiel aufgeschreckt durch die Riesengestalt eines Engels, der plötzlich ihre Schultern berührt. — Auch Franziskus von Assisi, der seit Ghir-

landajo aus der Kunst verschwunden war, taucht wieder auf. Im Jahre 1636 wurde sein 300. Todestag gefeiert. Das machte ihn aktuell. Während er mit einem Lämmlein, Christus, auf dem Lager ruht, erscheint ihm ein Engel, oder Maria streut Rosen in seine Zelle herab. Oder als er vor dem Kruzifix betet, löst ein Arm Jesu sich vom Kreuzesstamm und umarmt ihn. Auch das alte Motiv der Stigmatisation wird wieder häufig und zwar im Sinne der Lichtvision behandelt. — Die Szene mit dem Wunder des Gregor knüpft an den Reliquienkult von damals an. Er hatte der Kaiserin Konstantia ein Stück von der Leinwand geschickt, in die der Leichnam Johannes' des Täufers gewickelt war. Und als die Kaiserin zweifelte, bewies er ihr die Echtheit der Reliquie dadurch, daß er sie auf den Altar legte und mit einem Messer durchschnitt, worauf aus der Leinwand, wie aus einem lebenden Körper, Blut floß. — An Matthäus tritt, während er sein Evangelium schreibt, ein Engel heran und führt ihm die Hand. Katharina von Siena sinkt in Ekstase nieder. Rosalie wird vom Christkind bekränzt. Dem heiligen Thomas von Aquino reicht Maria aus den Wolken einen Rosenkranz hernieder. Auch die Heidenmissionare genossen besondere Verehrung. Der heilige Hyazinth, der um 1250 von Krakau aus als Missionar den ganzen Norden durchzog, weilte gerade in Kiew, als die Tataren die Stadt belagerten. Da erschien ihm, als er im Dom die Messe las, ein Engel und sagte ihm, daß er mit einem Marienbild im Arm unverwundbar durch die Scharen der Feinde gehen könnte. Er wird also entweder gemalt, wie er in der Kirche vor dem Bilde kniet, das der Engel ihm vorhält, oder wie er mit dem wundertätigen Marienbild im Arm über das tosende Schlachtfeld schreitet. — Der heilige Franz Xaver, geboren in Navarra 1506, auf der Insel Sanzian 1552 gestorben, wirkte als Missionar in Indien und Japan, wo er Tote auferweckte und durch den Blitz Götzenbilder zertrümmern ließ. Diese Wunder fanden gleichfalls ihre Darstellung.

Außer um Wunder und Visionen handelt es sich vorzugsweise um Reue, Buße und Askese. Die Barockzeit war ja eine Epoche, die nach den paganistischen Ausschweifungen der Renaissance wieder reumütig zum wahren Christentum zurückkehrte. Es ist also symbolisch, wenn immer und immer wieder die Rückkehr des verlorenen Sohnes, die Bekehrung des Paulus oder die Reue des Petrus, als er den Herrn verleugnet hatte, gemalt wurde. Und namentlich waren jene alten Eremiten beliebt, die, nachdem sie die Genüsse der Welt gekostet, einem gottgeweihten Leben sich hingaben. Man malt, wie der Einsiedler Antonius, der sich nach 75jähriger Buße für den ältesten Wüstenbewohner hielt, auf göttliche Weisung den heiligen Paulus besucht und wie der Rabe, der dem Paulus täglich ein Brot zu bringen pflegte, an diesem

Tage zwei serviert. Franziskus wird dargestellt, wie er sich nackt zwischen Dornen wälzt. Und ganz besonders beschäftigte sich die Kunst mit Hieronymus, der in der Syrischen Wüste ein 5jähriges Einsiedlerleben führte. In den meisten Bildern ist er dargestellt, wie er mit dem Kruzifix in der Hand über die Vergänglichkeit des Irdischen nachdenkt. Andere sind zu ganzen Mönchsstilleben erweitert. Totenköpfe und aufgeschlagene Folianten liegen auf dem Tisch verstreut. Ein Engel naht ihm und beugt sich über das Buch, in dem der Heilige liest. Beliebt ist auch die Szene, wie er vor seinem Tode sich in die Kirche schleppt, um die letzte Kommunion zu empfangen. Denn greise verwitterte Körper zu malen, hat ja die Barockkunst ganz besonders gereizt. Das weibliche Seitenstück zu Hieronymus ist Magdalena. Sie war während des Quattrocento eine reich gekleidete Kurtisane gewesen, die ihre legendarische Salbbüchse wie eine Puderdose hielt. Die Künstler der Leonardo-Zeit hatten sie geliebt, weil sie Gelegenheit gab, eine nackte weibliche Büste zu malen, auf die das üppige Haar in schöner Wellenlinie herniederwogt. Nun ist sie wieder die reuige Büßerin. Manche Künstler, wie Cigoli, stellen sie noch als schönes, von üppigem Haar umwalltes Weib dar, das sinnend einen Totenkopf betrachtet. Sonst ist sie, wie in der Donatello-Zeit, eine welke Greisin oder wenigstens eine Bettlerin in zerlumpter Gewandung. Sie betet vor dem Kruzifix. Sie betrachtet tränenden Auges den Dornenkranz und die Nägel, die ein Engel ihr zeigt. Sie hat sich mit der Geißel kasteit und sinkt entkräftet zusammen. Die Embleme ihrer früheren weltlichen Zeit — Spiegel und Perlenketten — liegen zerbrochen und zerrissen am Boden. Oft wird auch geschildert, wie sie, von majestätischen Engeln getragen, zum Himmel emporschwebt, natürlich stets in jener Spirallinie, die auch auf den Darstellungen der Himmelfahrt Christi beliebt war. Margarete von Cortona, die nach Jahren der Leichtfertigkeit ihre Sünden büßte, und Prokop, der sich vor dem Totenkopf geißelt, waren gleichfalls beliebt. Nicht minder der heilige Wilhelm, der nach einem wüsten Leben, das er als Kriegsknecht geführt, in Lederpanzer und mit schweren Ketten beladen barfuß nach Rom pilgerte und später in einem von Schlangen bewohnten Walde bei Siena sich athletischen Bußübungen hingab.

Zu diesen Bildern, die von Buße und Askese handeln, kommen dann weitere, in denen von Wohltätigkeit und christlicher Nächstenliebe die Rede ist. Denn die Kirche hatte sich damals ihrer sozialen Mission erinnert. Sie suchte ihren Einfluß auf die Massen zu kräftigen, indem sie Armut und Elend nach Möglichkeit linderte. Für die Erziehung armer Kinder wurden große Summen ausgeworfen. Almosen wurden massenweise in allen Gestalten verteilt. Spitäler,

Armenhäuser und Wohltätigkeitsanstalten wurden überall gegründet. Von der Krankenpflege erzählen hauptsächlich die Bilder des heiligen Rochus. Rochus hatte, 1295 in Montpellier geboren, sein Vermögen nach dem Tode seiner Eltern unter die Armen verteilt und war Pilger geworden. Zur Zeit einer großen Pest kam er nach Italien und widmete sich zuerst in Aquapendente in Toskana, dann in Rom und anderen Orten den Pestkranken. In Piacenza ward er selbst von der Pest befallen und zog sich, um seinen Mitmenschen nicht lästig zu sein, in eine Hütte im Walde bei dem Dorf Sarmato zurück, wo er von einem Engel gepflegt wurde, während sein Hund ihm täglich die Geschwüre leckte. Gesundet, nahm er sich von neuem der Kranken an. Es wurde also sehr häufig geschildert, wie der Hund ihm die Schwären leckt oder wie er unter die Pestkranken tritt, die sich im Schmerze winden. Gerade in solchen Darstellungen konnte ja der Naturalismus der Barockzeit sein Äußerstes geben. — Carlo Borromeo (1538—1584) pflegte, als 1575 die Pest in Mailand ausbrach, ebenfalls mit eigener Hand die Kranken und veranstaltete große Bittgänge, denen er barfuß mit einem Strick um den Hals vorausschritt. Es wird also dargestellt, wie Christus, durch das Gebet des Heiligen erweicht, dem Todesengel befiehlt, sein Schwert in die Scheide zu stecken. — Von christlicher Nächstenliebe handeln die Bilder des heiligen Martin. Das war ein römischer Kavallerist des 4. Jahrhunderts. Einst ritt er bei kalter Winterszeit nach Amiens, als am Tore ein halbnackter Bettler ihn um ein Almosen ansprach. Da er schon alles weggegeben hatte, schnitt er seinen Reitermantel mitten durch und gab die Hälfte dem Bettler. Nachts darauf sah er den Heiland in Gestalt des Bettlers mit seinem Mantel bekleidet vor sich stehen und hörte ihn sprechen: „Was ihr dem geringsten meiner Brüder tut, das habt ihr mir getan." — Wenn das Thema der Samariterin, die am Brunnen den Heiland tränkt, häufig behandelt wurde, so war dafür gleichfalls der Gesichtspunkt „Speiset die Hungrigen, tränket die Dürstenden" maßgebend. Und für Spanien kamen noch zahlreiche andere Heilige, besonders Thomas von Villanueva, in Betracht. Das Pittoreske des zerlumpten Bettlervolkes reizte bei solchen Almosenbildern die Maler ebensosehr, wie die tonige Schönheit der Körbe mit Lebensmitteln, die im Vordergrund aufgestellt sind.

Ähnliche Stoffe wurden aus dem Alten Testament, das während der heidnischen Renaissancezeit fast keine Bearbeitung gefunden hatte, herausgegriffen. Zunächst handelt es sich auch hier um Martyrien, um Mord und Totschlag. Die Ermordung des Abel war in der älteren Kunst kaum dargestellt worden. Nur auf der Paradiesespforte des Ghiberti und einem Bildchen Ubertinis in der Galerie von Bergamo, das aber ganz als landschaftliches Stimmungsbild gedacht ist, kommt

die Szene vor. Jetzt reizt sie, weil sie die Möglichkeit gibt, zwei mächtige, miteinander ringende Körper darzustellen. Und Abel hat ja geopfert. Also konnte man außerdem auch Qualm, Flammen und grellen Feuerschein malen. Der nächste Moment ist dann der, wie Adam und Eva in wildem Schmerz den Tod ihres Sohnes beklagen. — Wenn von älteren Darstellungen Davids gesprochen wird, denkt man hauptsächlich an die Statuen von Donatello und Michelangelo. In beiden war David nackt, das eine Mal ein Hirtenjunge, das andere Mal ein Hüne. Nun trägt er Gewandung. Entweder ein Tierfell oder orientalisches Kostüm umwallt und umflattert den Körper. Entweder er blickt wie bei Guido Reni in melancholischem Sinnen auf das Riesenhaupt, in dessen Stirn die Wunde klafft und von dem dicke Blutstropfen auf das Marmorpostament herabtriefen, oder er steht — bei Alessandro Turchi — wie ein Triumphator da, das Schwert ausgestreckt, noch keuchend von der Anstrengung, die ihm der Streich gekostet. — Die Opferung des Isaak, die Künstlern wie Andrea del Sarto und Sodoma Gelegenheit gegeben hatte, einen schönbewegten nackten Jünglingskörper zu malen, wird nun gleichfalls zum Henkerstück. Schon das Bild Alloris in der Pittigalerie unterscheidet sich von den älteren Darstellungen dadurch, daß die Hüften Isaaks dezent mit einem Tuche umhüllt sind, und bei den späteren Meistern, wie Caravaggio, sieht man gewöhnlich nur Kopf und Brust des Knaben. Die Hauptfigur ist die verwitterte Gestalt des Abraham, der mit großer Gebärde sein Messer wetzt. Außerdem werden mit besonderer Vorliebe die Widder gemalt, denn das 17. Jahrhundert ist ja die Zeit, wo die Tiermalerei ihre entscheidenden Schritte tun wollte. — Judith, die Heldenjungfrau, die den Holofernes tötete, der ihre Vaterstadt Bethulia belagerte, hatte zu allen Zeiten die Kunst beschäftigt. Den Florentinern war sie gewissermaßen die Schutzgöttin ihrer Freiheit. In diesem Sinne hatten sie Ghiberti an der Porta del Paradiso, Donatello in der Gruppe der Loggia dei Lanzi und Botticelli in einer Predelle gefeiert. Auch bei einigen nicht florentinischen Künstlern, wie Mantegna, Sodoma, Schäufelein und Cranach, kommt sie vor. Doch in der Barockzeit wurde sie eine der beliebtesten Gestalten. Das Thema vom keuschen Weib, das in das Lager eines Mannes steigt und in der Hand schon das Schwert hält, mit dem sie ihn töten wird, paßte in das Empfindungsleben der Epoche besonders gut hinein. Außerdem ließ sich ein Nachtstück geben. Judith hält oft eine brennende Kerze. Oder der Mond breitet seine Strahlen über den Leichnam des Holofernes. — Ebenso beliebt wegen ihrer Mischung von Grausamkeit und Wollust war die Gestalt der Salome. Nachdem sie seit der Leonardo-Zeit nicht mehr gemalt worden war, greift man sie nun wieder auf, indem man noch weit mehr als damals

das Totenstilleben betont: den blutenden Leichnam und das blasse Haupt des Johannes, das vom Henker in die silberne Schale gelegt wird. — Simson, der Haudegen, der die Städte der Feinde verbrennen ließ und mit einem Eselskinnbacken, den er auf dem Felde gefunden hatte, tausend Philister erschlug, reizte gleichfalls zur Darstellung. Vorher (von Mantegna, Caravaggio, Lucas van Leyden und Burgkmair) war er nur als der Phäak geschildert worden, der im Schoße Delilas ruht. Jetzt steht er als Heros auf dem von Toten und Verwundeten bedeckten Schlachtfeld, während den Horizont der Feuerschein brennender Städte färbt. Und auch die Szene, wie er von den Philistern geblendet wird, gibt Gelegenheit, in der Darstellung eines wilden Kampfes zu schwelgen. — Jakob, der den blutigen Rock Josephs empfängt, und Tamar, die zum Scheiterhaufen geführt wird, sind weitere Themen, die parallel mit den christlichen Märtyrerbildern gehen.

Sonst handelt es sich auch bei den alttestamentlichen Bildern um Buße, ergebenes Dulden und Askese. Man malt Eva, wie sie nach dem Sündenfall in verzweiflungsvoller Reue vor sich hinstarrt; Hiob den Dulder, wie er klagend auf den Trümmern seines Hauses sitzt, und als Beispiel für moralische Entsagung Joseph, wie er den Versuchungen der Frau Potiphar widersteht, oder Abraham, wie er seine Konkubine Hagar entläßt. Die Patriarchen sind die Seitenstücke zu den christlichen Eremiten. Man zeigt Moses als uralten Mann, mit den Gesetzestafeln im Arm, oder stellt ihn dar, wie er neben Aaron zwischen Folianten und Büchern sitzt.

Andere Themen erklären sich aus dem Gesichtspunkt: Speiset die Hungrigen, tränket die Dürstenden. Der Mannaregen, der früher nur ausnahmsweise (von Dierick Bouts und Ercole Roberti) geschildert worden war, wird nun oft gemalt. Die Szene, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, wird zu einem großen Volksstück erweitert. Durstige Menschen aller Art, Kamele und Hunde drängen an der Quelle sich zusammen. — Das Seitenstück zu dem neutestamentlichen Thema von der Samariterin und Christus ist die von Moses I, 24 erzählte Geschichte von Rebekka und Elieser. Abraham hat seinen treuen Knecht Elieser nach Haran geschickt, um seinem Sohne Isaak eine Braut zu holen. Der Knecht ist glücklich vor die Stadt gekommen und läßt die Kamele bei dem Brunnen halten, an dem die Frauen abends Wasser zu holen pflegen. Nun sieht er, wie Rebekka, die Tochter Bethuels, mit dem Krug auf der Schulter an die Quelle steigt und ihn füllt. Er bittet sie, ihn trinken zu lassen. Sie tränkt auch seine Kamele, und er erkennt in ihr die für Isaak passende Braut. — Um eine Krankenheilung handelt es sich bei dem Thema, wie der junge Tobias die Augen seines blinden Vaters mit der Salbe einreibt, die er vom Engel erhalten hat.

Dazu kommen dann weiter Visionen, Geistererscheinungen und wunderbare Träume. Das Thema von Jakob, der die Himmelsleiter sieht, war vorher nur von Raffael in einem der Deckenbilder des Heliodorzimmers in rein zeichnerischem Sinne behandelt worden. Jetzt beginnt es, alle zu beschäftigen, denn es reizt sowohl als Wunder wie als Hirtenstück und Lichtvision. Man konnte einen wettergebräunten Bauer malen, der auf nächtlichem Felde schläft, ferner ein goldiges Wolkengeflute, in dem die Gestalten kleiner Engelchen flimmernd durcheinanderwogen. Das Thema vom Traum des Joseph, der seinen Brüdern erzählt, die Sonne, der Mond und elf Sterne neigeten sich vor mir, und die Szene, wie dem Saul bei der Hexe von Endor der Geist Samuels erscheint, müssen weiter verzeichnet werden.

Andere Themen erklären sich wohl lediglich aus künstlerischen Gesichtspunkten. Man wollte auf die Darstellung nackter Schönheit doch nicht ganz verzichten, und da die Antike zunächst verfemt war, wurde das Alte Testament nach Nuditäten durchstöbert. Man fand hier zunächst das Thema von Lot und seinen Töchtern. Vorher nur von wenigen, wie Gozzoli, Wenzel von Olmütz und Lorenzo Lotto, behandelt, gewann es für die Barockzeit ganz besondere Bedeutung, denn man konnte, außer weiblichen Nuditäten, einen jener verwitterten alten Männer malen, die damals an der Tagesordnung waren. Zweitens ließ sich ein reiches, toniges Stilleben von Weinkrügen und Körben beifügen. Drittens war die Möglichkeit zu einem unheimlichen Nachtstück gegeben mit schwarzem, von Blitzen durchzucktem Himmel und einer brennenden Stadt. — Weiter fand man die Szene von der badenden Bathseba. Der Unterschied der Bilder von dem älteren Werke Franciabigios ist der, daß der Körper der Badenden nicht mehr ganz nackt, sondern in halber Verhüllung dargestellt wird. Und besonders beliebt wurde — als Exempel für Keuschheit — das Thema der badenden Susanna. Es ist für die Barockzeit dasselbe, was für die Renaissancekunst Jupiter gewesen war, der die Nymphe Antiope belauscht. Und natürlich ist die Szene fast immer so gemalt, daß der helle Ton des Frauenkörpers entweder von einem dunklen, neutralen Hintergrund oder von dem Tiefgrün einer ganz dekorativ gehaltenen Baumgruppe sich absetzt. Außer der weiblichen Nacktheit reizt die Darstellung der beiden verwitterten alten Männer. Auch daß es um Kampf und Vergewaltigung sich handelte, paßte gut in das Programm der Epoche. — Das Thema von Moses, der vor dem brennenden Dornbusch sitzt, ermöglichte Flammen zu malen, die zum nächtlichen Himmel aufsteigen; das von Jakob, der die Herde Labans hütet, reizte als Hirtenstück. Man konnte das Fell von Schafen, Kühen und Widdern in toniger Schönheit malen. Und einem ähnlichen Gesichtspunkt hat wohl auch die Szene, wie Jakob den Segen

Isaaks empfängt, ihre häufige Bearbeitung zu danken. Der verwitterte alte Isaak entspricht dem Hieronymus, der die letzte Kommunion nimmt. Jakob hat seinen Arm mit einem Bocksfell umwickelt, und die Speisen auf dem Tisch sind zu einem tonigen Stilleben zusammengestimmt.

Die Antike war, wie schon gesagt, anfangs aus dem Repertoire der Barockkunst verbannt. Die verschiedenen Traktate über Malerei, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erschienen, enthalten eine scharfe Verurteilung aller Bilder heidnischen Inhaltes, ja die Aufforderung, solche Werke zu verbrennen. Man sollte also, wenn man die strengen kirchlichen Verordnungen liest, glauben, daß von den neu auftretenden Künstlern überhaupt keiner die Lust gehabt hätte, wieder an antike Stoffe heranzutreten. Doch das wäre keineswegs zutreffend. Es dauerte gar nicht lange, so trat auch die Antike wieder in den Stoffkreis der Barockkunst ein. Und der Unterschied der Barockbilder von den Renaissancebildern — freilich ein sehr wichtiger Unterschied — ist nur der, daß jetzt der christliche Gesichtspunkt auch die Wahl der antiken Stoffe bestimmte. Mit anderen Worten: Die Renaissance hatte einen vollständig hellenischen Geist auf die Gestalten des christlichen Glaubenskreises projiziert. Jetzt ist im Gegenteil die ganze Welt der Antike vom finster-zelotischen Geist des Christentums durchtränkt. Von den Stoffen, die die klassische Epoche herausgegriffen hatte, um die strahlende Pracht nackter Menschenleiber zu feiern, findet kaum einer eine Bearbeitung mehr. Danae, Europa, Io, Antiope, die Grazien sind vergessen. Dagegen tauchen eine ganze Reihe anderer Themen auf, die den überraschenden Beweis liefern, daß eigentlich alle Gedanken des Christentums schon in der Antike enthalten waren.

Zunächst läßt sich eine Gruppe von antiken Martyrien absondern, denn auch die heidnische Mythologie und Geschichte war ja an Greuelszenen aller Art sehr reich. Es ist überhaupt vielleicht falsch, daß wir uns das Griechentum so heiter vorstellen. Auch die Antike hatte ihre trauervollen Mysterien, ihre ernsten Sagen vom Sturz früherer Göttergeschlechter. Es gibt kaum einen heißen, wilden Aufschrei oder schwermütigen Klageton in der mittelalterlichen Kirche, der nicht bereits in der griechischen Welt angeschlagen worden wäre. Jetzt griff die Kunst also diese Seiten heraus. „Blut ist ein ganz besonderer Saft." Dieses Credo der Barockzeit klingt auch durch die antiken Darstellungen hindurch. Auch das Reich der Antike wird eine Folterkammer. Den christlichen Martyrien, die man zu schildern gewohnt war, stellt man die antiken zur Seite, indem man Ovids Metamorphosen, die alten Tragiker und besonders Seneca nach Schauergeschichten durchsucht. Verzeichnen wir auch die hauptsächlichsten dieser Themen in alphabetischer Reihenfolge.

Adonis, der schöne Jüngling, der als Jäger durch die Wälder streifte, war lange die Wonne der Liebesgöttin. Doch eines Tages erwartete sie ihn vergeblich, denn ein Eber hatte ihn getötet. Diese von Sappho und Ovid erzählte Geschichte von der Liebe der Venus zu Adonis war schon vorher behandelt worden. Es wurde geschildert, wie Venus kosend mit Adonis in der Landschaft sitzt, wie sie von Mars überrascht wird, auch wie sie den Jüngling an sich preßt, um ihn von der Jagd zurückzuhalten. Jetzt dagegen wird ausschließlich der Tod des Adonis — ganz wie eine Klage um den Leichnam Christi — behandelt. Er liegt entseelt am Boden. Ein dicker Blutstrahl entströmt seinem Schenkel. Venus, wie eine Wahnsinnige, wirft sich über ihn und bedeckt seine Stirn mit Küssen. — Der Jäger Aktäon hatte die keusche Diana im Bade überrascht. Zur Strafe verwandelte sie ihn in einen Hirsch und machte seine Hunde toll, so daß sie ihn zerfleischten. — Andromeda ist gewissermaßen das antike Gegenstück zu Sebastian oder zu Margarete. Als Poseidon, um Kepheus, den König der Äthiopier, zu züchtigen, in das Land ein schreckliches Ungeheuer aus dem Atlantischen Ozean geschickt hatte, das Menschen und Herden vertilgte, versprach das Orakel des Ammon Befreiung, wenn Andromeda, des Königs Tochter, dem Ungeheuer als Beute geopfert werde. So ward das schöne Mädchen an eine Klippe im Meere gebunden, und sie schien verloren, als Perseus auf seinem Flug durch den Himmel sie sah und, nachdem er das Ungeheuer getötet hatte, ihre Fesseln löste. Man sieht also vorn in den Bildern einen gefesselten Weiberkörper. Durch die Luft saust Perseus als Lichterscheinung auf geflügeltem Pferd daher und zückt wie ein heidnischer Michael sein Schwert gegen den Drachen. Staunendes Volk steht umher. Weil es möglich war, das wogende Meer zu malen, war das Thema gleichfalls beliebt. — Archimedes, der Philosoph, blieb, in mathematische Zeichnungen vertieft, ruhig sitzen, als die Römer unter Marcellus die Stadt Syrakus eroberten, und wurde von einem Kriegsknecht niedergestochen, obwohl er ihm das berühmte Noli turbare circulos meos zurief. — Die Geschichte der Io findet in der Barockzeit ihre Fortsetzung in der Geschichte von Argus. In der Leonardo-Zeit war die Szene geschildert worden, wie Zeus als Wolke sich mit Io verbindet. Die Gegenreformationskunst schildert den blutigen Ausgang dieser Liebesaffäre. Die eifersüchtige Hera hat Io in eine Kuh verwandelt und ihr den tausendköpfigen Argus als Wächter gegeben, der dann im Auftrage des Zeus von Hermes, nachdem er ihn eingeschläfert hat, mit einer Sichel enthauptet wird. — Aus dem Buchstaben C sind einige geschichtliche Persönlichkeiten zu verzeichnen. Der große Republikaner M. Porcius Căto stieß sich, als er während des römischen Bürgerkrieges die Stadt Utica nicht

mehr gegen Cäsar verteidigen konnte, das Schwert in die Brust. — Cleopatra, die schöne Königin von Ägypten, fand, obwohl sie den Antonius durch ihre Liebe betört hatte, doch den Octavian nicht für ihre Reize empfänglich und entzog sich ihrem Schicksal, nach der Schlacht bei Actium vor dem Triumphwagen des Siegers zu gehen, durch freiwilligen Tod, indem sie eine giftige Natter an ihren Busen setzte. Diese Szene, früher nur einmal — von Piero di Cosimo im Sinne antikisierender Porträtmalerei — behandelt, wird jetzt ein Lieblingsstoff aller Maler. Cleopatra setzt sich die Natter an. Sie liegt sterbend auf dem Lager. Sie bricht auf ihrem Sessel zusammen. Sie wird von ihren Hofdamen beklagt. Das wird in immer neuen Varianten geschildert. Noch weniger angenehm war das Ende des Cyrus. Tomyris, die Massagetenkönigin, ließ ihn enthaupten und seinen Kopf in ein Gefäß mit Menschenblut legen, an dessen Anblick sie wie Salome sich mit wollüstigem Behagen weidete. — Dido, die Gründerin Karthagos, wurde von dem König Jarbas zur Gemahlin begehrt. Um der Ehe mit dem Barbaren zu entgehen und doch den Krieg zu vermeiden, ließ sie einen Scheiterhaufen errichten, auf dem sie sich mit dem Schwerte den Tod gab. — Der Gigantenkampf gegen Zeus war schon von Giulio Romano behandelt worden. Der Stoff blieb auch jetzt noch beliebt, da er gestattete, eine wilde Kampfszene mit Blitzen, Felsblöcken, vorwärtsstürmenden und zurücktaumelnden Gestalten zu malen. Neu dagegen ist das Martyrium des Hektor, den Achill bekanntlich, nachdem er ihn getötet, dreimal um die Stadtmauern Trojas schleifte. Desgleichen wird zum ersten Male die Geschichte von Hero und Leander behandelt: die Sage von dem schönen Jüngling, der allnächtlich über den Hellespont schwamm, um bei seiner Geliebten zu weilen, und dann in einer stürmischen Nacht ein Opfer der Wellen wurde. Man findet in den Bildern entweder dargestellt wie Leander während des nächtlichen Sturmes ertrinkt, oder wie Hero, als sie am Morgen seinen Leichnam am Ufer sieht, sich zu dem Geliebten hinabstürzt. Auf ähnliche Weise endete Ikarus. Die Bilder stellen entweder dar, wie Dädalus die Flügel am Rücken seines Sohnes befestigt, oder wie Ikarus, der Sonne zu nahe gekommen, ins Meer stürzt. — Die Opferung der Iphigenie bildet das Gegenstück zu der des Isaak. Und an das berühmte antike Wandgemälde schließen sich jetzt zahlreiche barocke Darstellungen an. Ixion ist das Bild schrecklicher Höllenstrafen. Er hatte seinen Schwiegervater in eine mit Feuer gefüllte Grube gestürzt und dann, von Zeus entsühnt, sich der Hera in sinnlicher Leidenschaft genähert. Zur Strafe dafür wurde er in der Unterwelt an ein feuriges, rastlos sich drehendes Rad gespannt. Der gleiche Lichteffekt war also möglich, der damals das Thema der Seelen im Fegefeuer so beliebt machte. Aus

der Argonautensage wird die Geschichte von Iason behandelt: wie er Drachenzähne sät und wie aus der Saat geharnischte Männer emporwachsen, die sich, nachdem er einen Stein unter sie geworfen, untereinander töten. Die Laokoongruppe, 1506 in Rom gefunden, hatte bisher nur Tizian Anlaß zu der bekannten Karikatur des Affenlaokoon gegeben. Jetzt wird die Szene, wie Laokoon mit seinen Söhnen in nächtlich verfinsterter, von Blitzen durchzuckter Landschaft von den Schlangen erwürgt wird, in einer ganzen Anzahl von Bildern behandelt. — Lucretia, die sich den Dolch in die Brust stößt, war schon früher beliebt, doch nur deshalb, weil das Thema Gelegenheit gab, einen schönen nackten Busen und eine rhythmische Armbewegung zu malen. Jetzt wird entweder geschildert, wie Sextus Tarquinius mit dem Dolch in der Hand sie überwältigt, oder wie sie, nachdem sie sich erstochen, röchelnd zusammensinkt. — Der Silen Marsyas ist das Gegenstück zu Bartholomäus. Apollo, mit dem er im Flötenspiel hatte wetteifern wollen, zog ihm die Haut ab. Diese Schindszene wurde von der Barockkunst behandelt, während Cima da Conegliano und Raffael nur den musikalischen Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas geschildert hatten. — Medea schlachtet ihre Kinder, um sich an dem untreuen Iason zu rächen. Der Moment vorher, wie sie ihre Kinder wegführt, war am Schlusse des Quattrocento von Ercole Grandi behandelt worden. Jetzt wird die Schlachtszene selbst mit bestialischer Freude geschildert. — P. Decius Mus, im Jahre 340 v. Chr. Konsul, gewann den Römern einen glänzenden Sieg, indem er durch ein Traumgesicht veranlaßt, sich freiwillig dem Tode opferte. — Als der Kentaur Nessos die Dejanira, die schöne Gemahlin des Herakles, über den Euenos tragen sollte, wurde er von sündhafter Gier entbrannt. Doch augenblicklich tötete ihn der vergiftete Pfeil des Helden. — Dem Thebanerkönig Lajos war durch das Orakel geweissagt, daß es ihm bestimmt wäre, durch einen Sohn, den er mit Iokaste erzeugen würde, zu sterben, und er ließ daher den Ödipus gleich nach der Geburt mit zusammengeschnürten und durchstochenen Füßen auf dem wilden Kithäron, dem Berge der Erinnyen, aussetzen. — Perseus, mit dem Spiegel der Athene bewaffnet, schlug der Medusa den Kopf ab, indem er, da ihr Anblick versteinerte, nicht auf sie selbst, sondern auf ihr Spiegelbild blickte. Außer dieser Szene wird dann auch einzeln oft der Kopf der Medusa gemalt: mit stierem Auge, Schlangenhaar und blutendem Hals. Das Thema ist ebenfalls neu, wenigstens in der Art der Behandlung. Denn der Medusenkopf, der unter dem Namen des Leonardo da Vinci in den Uffizien hängt, ist nicht in Betracht zu ziehen. Er wurde nach der Beschreibung, die Vasari von dem Bilde Leonardos gibt, von einem Künstler des 17. Jahrhunderts gemalt, und Leonardos Werk war wohl wesentlich anders, als

der Barockmeister sich dachte. — Prokris, die Tochter des attischen Königs Erechtheus, war, an der Treue ihres Gatten Kephalos zweifelnd, ihm, als er zur Jagd ging, gefolgt und versteckte sich, um ihn belauschen zu können, im Buschwerk. In der Meinung, es sei ein Wild, schleuderte Kephalos seinen Wurfspieß und tötete sie. Diese von Ovid erzählte Geschichte hatte in der Savonarola-Zeit dem Piero di Cosimo den Stoff zu dem schönen Bilde der Londoner Nationalgalerie gegeben, wie ein Faun die tote Prokris findet. Jetzt wird dargestellt, wie Kephalos klagend und schluchzend auf die von ihm Ermordete sich niederbeugt. Desgleichen werden aus dem Prometheusmythus nicht mehr die Szenen gewählt, die damals Piero di Cosimo herausgriff. Es wird nur das Martyrium des Titanen dargestellt: wie er, auf den Gipfel des Kaukasus geschmiedet, den Adler erwartet, der täglich kommt, sich von seiner Leber zu nähren. Saturn verspeist seine Kinder. Mucius Scävola, der sich, um den König Porsenna zu töten, in das feindliche Lager geschlichen hatte, hielt, als er festgenommen war und sterben sollte, seine rechte Hand über ein Kohlenbecken, um dem König zu zeigen, wie wenig er den Tod fürchte, und ließ sie verkohlen, ohne einen Laut des Schmerzes von sich zu geben. Wegen dieses aufopfernden Heldenmutes hatte ihn schon Dante in der Divina Commedia zusammen mit Laurentius gefeiert; Scävola hätte für das weltliche Rom, Laurentius für die Kirche gelitten. Beide seien aber trotz der Feuerpein unerschüttert in ihrem Willen geblieben. Und auch in der Barockkunst spielte er — gleichsam als antiker Laurentius — eine große Rolle. Den Abschluß dieser antiken Märtyrer möge Seneca machen, der, der Teilnahme an der Verschwörung des Piso beschuldigt und zum Tode verurteilt, sich im Bade die Adern öffnete.

Seneca führt dann zugleich zu der dritten Klasse antiker Bilder, zu den Darstellungen von Dichtern und Philosophen. Schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Theologie hatten ja die Kirchenväter bei den Weisen des Altertums angeknüpft, sich auf die Dichter und Philosophen des klassischen Altertums als Vorläufer der evangelischen Wahrheit berufen. Die Weisen des Altertums stehen gleichsam in der Vorhalle der Offenbarung. In diesem Sinne hatte sie Perugino in seinem Bilde des Cambio dargestellt. Und außer solchen umfassenden Freskenzyklen, in denen antike und christliche Menschen in Parallele gesetzt waren, wurden dann auch Einzelbildnisse alter Philosophen, wie die von Bramante in der Casa Prinetti, gemalt. Die Zeit der Gegenreformation aber fühlt zu den alten Philosophen um so mehr sich hingezogen, als sie das Gegenstück zu den christlichen Eremiten sind. Denn dieser Diogenes ist ja ein Vorbild der Askese. Er hungerte, lebte von Almosen, trieb sich tags ohne Schuhe, ohne Mantel,

einen Stock in der Hand und einen Sack auf der Schulter, ganz wie Johannes de Dio umher und verbrachte bedürfnislos die Nächte in seinem Faß. Heraklit, Demokrit, Äsop und Menipp erhielten in der Barockphantasie einen ähnlichen Charakter. Und bei der bekannten Vorliebe für alte Männer zog man dann auch noch andere antike oder halbantike Gestalten in diesen Kreis. Man malte Homer, wie er als greiser blinder Sänger durch die Lande zieht; malte den in Ungnade gefallenen Belisar, wie er als blinder Bettler um ein Almosen für den „Feldherrn Belisarius" fleht.

Parallel mit den Philosophen gehen natürlich die Sibyllen. Denn sie waren ja „das Licht, das im Finstern schien", die Verkündigerinnen der evangelischen Gedanken in der Heidenwelt. Als solche wurden sie schon von Giotto, von Pinturicchio, Botticelli und Michelangelo gefeiert. Und obwohl im 17. Jahrhundert die Unechtheit der sogenannten Sibyllinischen Bücher nachgewiesen wurde, büßten sie doch deshalb nichts von ihrer künstlerischen Beliebtheit ein. Das Buch haltend, blicken sie inspiriert empor. Oder sie ergreifen den Federkiel, um in das Buch zu schreiben. Oder sie sind in gedankenvoller Lektüre über das Buch gebeugt. Oder sie tun gar nichts, schauen nur meditierend vor sich hin. In den Büchern liest man ihre Prophezeiungen: Nascetur de virgine usw. Das ist der Inhalt der zahllosen Bilder, die damals unter dem Titel Sibylla Cumaea, Erythraea, Delphica usw. serviert wurden und an denen die Maler wohl auch deshalb sich freuten, weil ihnen hier die Möglichkeit gegeben war, wenigstens verschämt, in der Darstellung weiblicher Reize, nackter Schultern und nackter Arme zu schwelgen. Denn eigentliche Größe darf man bei den Barocksibyllen nicht suchen. Sie unterscheiden sich kaum von dem bekannten Porträt, das Guido Reni angeblich von der Beatrice Cenci malte. Das heißt: es werden unter kirchlicher Etikette die Idealporträts schöner Frauen gegeben, so wie einst die Venezianer ihre Kurtisanenbilder unter dem Titel Flora, Bella, Violanta gemalt hatten. Ist keine Sibylle dargestellt, so ist die Schöne eine Vestalin. Denn die Priesterinnen der Hestia waren ja die Nonnen des Altertums. Und so sieht man sie dargestellt, das Matronentuch über das Haupt gelegt, wie sie mit andächtig schwärmerischem Blicke aufschauen, freilich ebenfalls mit einem Blick, der trotz aller Heiligkeit nicht ganz verschieden von dem ist, den man aus den Kurtisanenbildern der verfemten Renaissancezeit kennt.

Die Bilder, die von Keuschheit handeln, sind überhaupt sehr zahlreich. Amor war während der Renaissance der Herrscher der Welt gewesen. Correggio hatte die Erziehung, Tizian die Ausrüstung des Amor gemalt, Parmeggianino hatte ihn als Bogenschnitzer dargestellt. Jetzt ist er außer Tätigkeit gesetzt. Guido Reni malt, wie die himm-

lische Liebe die Pfeile des gefesselten Amor verbrennt. Schidone zeigt ihn, wie er, mit einem zerbrochenen Bogen in der Hand, melancholisch vor sich hinträumt, und eine Zeichnung Poussins schildert, wie ihn Putten zu Grabe tragen. — Diana fand natürlich als Göttin der Keuschheit sehr viele Schilderer. Schon in Dantes Purgatorio preisen ja die durchs Feuer gehenden Geister, indem sie das Wort Lukas I, 34: „Ich weiß von keinem Mann" erschallen lassen, neben der Keuschheit der Maria die der Diana. Außerdem war sie als Luna auch aus malerischen Gründen der Barockzeit lieb. Maria steht auf einem Halbmond. Diana hat ihn auf dem Kopf. Das ermöglichte einen Lichteffekt. Sie hebt sich als Einzelfigur, mit dem Speer in der Hand und einen flimmernden Halbmond auf dem Kopf, vom nächtlichen Himmel ab. Oder sie steigt zu Endymion hernieder, über dessen Körper dann ebenfalls der Mond seine zitternden Strahlen gießt. — Wie von der Enthaltsamkeit des Joseph, der den Versuchungen der Frau Potiphar widerstand, wird von der Enthaltsamkeit des Scipio Africanus gesprochen, der, wie Livius erzählt, nach der Eroberung von Karthago eine Jungfrau, die ihm als Sklavin zugefallen war, ihren Eltern zurückgab. Parallel mit den christlichen Bildern, die von der Speisung der Hungrigen und der Tränkung der Dürstenden handeln, geht eine antike Darstellung, die man als Caritas romana bezeichnet: Pera, wie sie ihren ins Gefängnis geworfenen Vater Cimon mit der Milch ihrer Brüste nährt. Von Kindesliebe spricht das häufig behandelte Thema, wie der fromme Äneas seinen alten Vater Anchises aus dem brennenden Troja trägt. Ein anderes Motiv aus dem Äneasmythos, nämlich die Darstellung, wie er in die Unterwelt hinabsteigt, geht parallel mit den christlichen Bildern, die Jesus in der Vorhölle darstellen. Es war hier ebenfalls möglich, einen schwarzen Himmel und lodernde trübe Flammen zu malen. — Ein Beispiel von Entsagung, wie sie das Christentum predigt, gab Ninus, als er der Semiramis seine Krone abtrat. Es wäre überhaupt sehr lehrreich, wenn die christlichen Parallelismen, die im 17. Jahrhundert für die Auswahl antiker Stoffe maßgebend waren, einmal genau untersucht würden. Außer Dante wären daraufhin namentlich Volksbücher des 14. Jahrhunderts, wie das Speculum humanae salvationis, durchzunehmen, das christliche Gestalten in Parallele mit antiken setzt. Beispiel: Cyrus erlöste die Juden aus der babylonischen Gefangenschaft; Christus erlöste uns aus der diabolischen Gefangenschaft. Semiramis schaute von den schwebenden Gärten auf ihr Vaterland hin; Maria schaute stets nach dem himmlischen Vaterlande hin. So äußerlich derartige Parallelen erscheinen mögen, ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß sie bei der Stoffwahl der Barockzeit ganz wesentlich mitsprachen.

Freilich, bei sehr vielen Themen ist wohl auch der Hinweis auf die rein kunstmalerischen Ziele der Epoche ausreichend. Das Cinquecento feierte die Ruhe. Jetzt will man Bewegung malen und greift aus diesem Grunde Verfolgungs- und Raubszenen — Apoll, der die Daphne verfolgt, den Raub der Sabinerinnen, den Raub der Proserpina durch Pluto, den Raub der Oreithyia durch Boreas, den Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren usw. — aus dem Legendenschatz der Antike heraus. Das Cinquecento war vom Streben nach rein plastischer Noblesse beherrscht. Im Gegensatz dazu empfand die Barockzeit naturalistisch und malerisch. Bodenwüchsig und rassig sollte alles sein. Ja, nachdem das Cinquecento das Edle, Majestätische fast zu einseitig betont hatte, liebt man jetzt um so mehr die hanebüchenen, derben Akzente. Auch ein gewisser humoristischer Gesichtspunkt mag mitgesprochen haben. Nachdem die Renaissance zu den Göttern Griechenlands gebetet hatte, fand die Barockzeit sich mit ihnen gern in der Weise ab, daß sie vulgär-komische Züge aus den alten Legenden herausgriff. Bacchus war beispielsweise bei Tizian und Michelangelo ein junger Mann von olympischer Schönheit. Jetzt ist er ein dicker, in Schaffell gehüllter Junge, der, in einer Landschaft sitzend, einen riesigen Weinkrug an die Lippen führt. Oder er liegt als fetter Gambrinus betrunken neben einem Weinfaß. Ganymed verwandelt sich aus dem schönen Epheben des Correggio in den unanständigen flennenden Knirps des Rembrandt. Aus dem Jupitermythus wird im Sinne des Hirtenstückes die Szene herausgegriffen, wie der kleine Gott von der Ziege Amalthea genährt wird. Das heißt, die Bilder stellen einen schreienden Jungen dar und vorn eine braune Nymphe, die im Begriff ist, das quammige Euter einer Ziege zu melken. Die Vorliebe, die man für die Darstellung des Alters hat, führt weiter dazu, daß man gern die Szene malt, wie Jupiter das alte Ehepaar Philemon und Baucis mit seinem Besuch beehrt. Mars wird zu einem Zirkusathleten. Die Geschichte, wie Meleager der Atalante den Kopf des Ebers überreicht, ermöglicht ein Jagdstück. Beim Parisurteil, das im Cinquecento wegen der schönen Bewegungsmotive der drei Göttinnen gemalt worden war, wird das Hauptgewicht auf die Hunde und Schafe gelegt, die den phrygischen Hirten umgeben. Auch die Szene, wie Romulus und Remus von den Hirten gefunden werden — in gewissem Sinne das antike Seitenstück zur Auffindung des Moses —, gibt Gelegenheit, ein Hirtenstück mit reichem Apparat zu malen. Und daß sich die Satyrn ganz besonderer Beliebtheit erfreuen, braucht kaum gesagt zu werden Die Verkörperung alles Unedlen war ja hier gegeben. Während sie bei Tizian klassische Marmorwesen waren, werden sie nun zu grinsenden, struppig-bäurischen Gesellen. Für Künstler einer malerischen Epoche

gab es ja nichts Pikanteres, als solche fettige Haut zu malen, die, von der Sonne geröstet, in allen Nuancen von gelb bis zu tiefbraun schillert. Obendrein war es möglich, ein ganzes Durcheinander von Weinlaub, Schalen, Krügen und braunem Menschenfleisch zu Stilleben zu ordnen. Man malt also den alten Silen, wie er als gutmütiger Kinderwärter den kleinen Bacchus auf den Armen wiegt; malt Faune, wie sie zu den Klängen von Tamburinen und Kastagnetten mit dicken Nymphen tanzen, und es genügt ja, den Namen Rubens zu nennen, um anzudeuten, bis zu welchem Punkte naturalistischer Derbheit die Barockzeit gerade bei der Behandlung dieser Themen gelangte. Auch die Geschichte von dem Satyr, der dumm dreinblickt, als ein Bauer, bei dem er zu Gast ist, mit demselben Hauch die Finger warm und die Suppe kalt bläst, fand sehr häufige Darstellung. Pan, wie er seine Flöte bläst, und die Figuren alter Flußgötter entsprachen ebenfalls der Vorliebe der Zeit für verwitterte, von Wind und Sonne modellierte Formen. Und da man am Häßlichen, Deformierten, an Lahmen und Buckligen Freude hatte, kam auch der hinkende Vulkan zu Ehren. Man malte ihn, wie er als Schmied mit derben ausgearbeiteten Gliedern neben seinen Gesellen an der Esse steht — ein Motiv, das nebenbei auch ermöglichte, einen dunklen Innenraum mit emporlodernden Flammen darzustellen. Daß alle diese Gestalten, auch die weiblichen, nicht nackt, sondern an den Hüften durch ein Tuch oder Fell verhüllt sind, ist teils aus den moralischen Anschauungen der Epoche, andernteils aber auch daraus zu erklären, daß dieses Gewandstück in malerisch sehr wirksamer Weise das Formengefühl unterbrach, das sonst etwas Statuarisches im Sinne der Renaissance behalten hätte.

Werfen wir weiter einen Blick auf die allegorischen Darstellungen, in denen sich ja gleichfalls der Geist eines Zeitalters sehr klar zu äußern pflegt. Was wurde gemalt? Nun, man schilderte, wie die Sonne die von der Zeit verdunkelte Wahrheit ans Licht bringt. Gemeint war die Wahrheit der christlichen Lehre, die wieder über die heidnische Irrlehre triumphierte, die während der Renaissance die Geister umnebelt hatte. Lichtumflossen taucht sie aus den Fluten des Meeres auf, während in den Wolken Engel schweben, die sie jubelnd begrüßen. In anderen Allegorien ist von der Vergänglichkeit des Irdischen die Rede. Totenköpfe, verlöschende Kerzen und Sanduhren werden zu Vanitas-Stilleben zusammengestellt. Oder ein alter Mann sitzt zwischen Tonpfeifen, Gläsern und anderen zerbrechlichen Dingen. Das Skelett des Todes steht zwischen zerbrochenen Schüsseln, vermoderten Büchern und verrosteten Rüstungen. Einem Ritter, der zwischen Bildern, Goldstücken und Spielkarten sitzt, hält ein Engel ein Spruchband vor, das auf die Eitelkeit alles irdischen Tandes hinweist. Die Melancholie

ist sinnend über einen Totenkopf gebeugt, während Bücher und Globen, die rings am Boden verstreut sind, von der Vergeblichkeit aller Wissenschaft erzählen. — Um Keuschheit handelt es sich in den Allegorien, die ein Einhorn darstellen, das in den Schoß einer Jungfrau flüchtet. — Der Wohltätigkeitssinn der Zeit findet seinen Ausdruck in zahlreichen Darstellungen der Caritas. Das alte Tobiasmotiv wird in dem Sinne umgestaltet, daß man einen Schutzengel darstellt, der, mit der Hand gen Himmel weisend, ein Kind durch eine nächtliche Landschaft führt.

Mit den Interessen der Kirche sind aufs engste die des Königtums verbunden. Außer dem kirchlichen hatte die Kunst also vorzugsweise auch dem monarchischen Gedanken zu dienen. Für Altar und Thron! lautete ihre Devise. Es entstanden im 17. Jahrhundert die gewaltigsten Schloßbauten. Weite Parkanlagen dehnen sich ringsum aus, das Schloß von der plebejischen Umgebung trennend. In den Sälen gleißt und glitzert es von goldener Pracht. Der ganze Olymp wird zu Hilfe gerufen, um den Edelsten der Nation, die, den Fürsten huldigend, sich auf dem Parkett bewegen, eine Galavorstellung königlichen Pompes zu geben. Demgemäß handelt es sich auch in der Porträtmalerei nur um eine Steigerung der Effekte. Aus den Condottieren von früher, die aus eigener Kraft sich zur Herrschaft emporgeschwungen hatten, waren, soweit ihre Dynastien noch bestanden, Könige von Gottes Gnaden geworden. Dieser Nimbus des Gottesgnadentums mußte hinfort auch die Porträts umstrahlen. Feierliche Insignien mußten andeuten, daß hier ein König, eine Königin stehe. Tizian hatte Karl V. nur in seiner menschlichen Vornehmheit gemalt. Nichts weist darauf hin, daß er der Herrscher eines Reiches war, in dem die Sonne nicht unterging. Vor den Bildnissen des 17. Jahrhunderts atmet man Hofluft. Die Könige stehen da vom Hermelinmantel umwallt, das Zepter in der einen Hand, die andere auf die Krone gelegt. Die Königinnen stehen da in hoher Stuartkrause, in perlenbesäeten steifen, den Leib wie ein Küraß umschließenden Seidenkleidern, in jener würdevollen Pose, die sie annahmen, wenn sie Audienz erteilten. Oder die Fürsten sprengen als oberste Kriegsherrn auf stolzem, nicht mehr wie bei Tizian ruhig gehendem, sondern pathetisch sich bäumendem Hengst über tosende Schlachtfelder. Die Fürstinnen treten als olympische Göttinnen, als Juno, Minerva und Diana auf. Portieren wallen, Säulen erheben sich. Und dieser Geist des Royalismus bestimmte dann auch den Stil der übrigen Werke. Auch hier darf der Betrachter nicht im Zweifel sein, ob er den Dargestellten mit Durchlaucht oder Exzellenz anzureden hat. Offiziere halten den Feldherrnstab so stolz in der Hand wie der König das Zepter und haben den anderen Arm an das Kanonenrohr gelehnt. Admiräle weisen mit monumentaler Geste auf die Schiffe, die sie kom-

mandieren. Kirchenfürsten sitzen da wie Sankt Peter, den Fuß vorgestreckt, daß die Gläubigen ihn küssen. Selbst die Gelehrten haben eine königliche Pose. Sie arbeiten nicht, sondern zeigen dem Betrachter die Bücher, die ihnen das breite Ordensband einbrachten, das sie so stolz und selbstbewußt tragen. Nicht in Gelehrtenklausen, sondern in Schlössern scheinen sie zu wohnen. Denn die Säule mit dem Vorhang, der Blick auf Palastterrassen darf auch auf Schriftstellerporträts nicht fehlen. Mit dem rein Repräsentierenden verbinden sich oft devotionelle Motive. Die Fürsten beten den Rosenkranz oder knien in der Grabkapelle ihrer Ahnen. Auf einem Porträt, das Carlo Dolci von der Erzherzogin Claudia Felicia von Österreich malte, liegt auf einem Posta ment die Krone, doch in der Hand hält sie ein großes goldenes Kruzifix.

Immerhin wäre der Stoffkreis der Barockmalerei noch nicht richtig umschrieben, wenn man nicht weiter betonte, daß neben dieser kirchlich-höfischen Kunst im 17. Jahrhundert auch noch jene andere Kunst emporkam, in der die Keime zur bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts liegen. Die Genremalerei hatte während des Cinquecento nur noch im Norden Vertreter gehabt. Die Italiener hatten die sittenbildlichen Elemente, die in den Werken des Quattrocento gegeben waren, nicht weiter ausgebildet. Szenen aus dem täglichen Leben zu malen oder religiösen Bildern durch lustiges Beiwerk einen genrehaften Zug zu geben, lag nicht im Sinne einer Zeit, für die nur das Edle, das Bedeutende Wert hatte. Bei den wenigen Genrebildern, die Vasari aus dem Cinquecento nennt, glaubt er immer hinzufügen zu müssen, sie seien gemalt worden, „obwohl der Gegenstand ein niedriger war". Die Barockzeit hatte nun mit dieser Lehre von der Häßlichkeit der Alltagsnatur gebrochen und an die Stelle der edlen Heiligen Menschen von Fleisch und Blut gesetzt. Es stand also nichts im Wege, daß man diese Wesen, die gut genug erschienen, das Gewand von Heiligen anzuziehen, auch um ihrer selbst willen malte. Das Sittenbild, das in den früheren Epochen neben der religiösen Kunst nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt hatte, wird mehr und mehr der Pol, um den das ganze Schaffen sich drehte, und es ist lehrreich, auch hier den Gesichtspunkten nachzugehen, die für die Stoffwahl maßgebend waren. Die Barockzeit schwelgte, nachdem das Cinquecento nur die gravità riposata zugelassen hatte, in der Darstellung der grellsten Affekte. Man liebte Gesichter, die in rasendem Schmerz oder in grinsendem Lachen sich verzerren. Aus den Martyrien, wenn man sie ins Profane übersetzte, ergaben sich die Zahnreißbilder. Nachdem man so oft Apollonia dargestellt hatte, wie ihr die Henker die Zähne ausreißen, malte man nun Zahnbrecher, die ihre lamentierenden Patienten mit großen Zangen bearbeiten. Andererseits hatte man gern betrunkene, toll ausgelassene

Satyrn gemalt. Derartige Bilder, ins Profane übergeleitet, wurden zu Trinkgelagen. Menschen sitzen musizierend und singend, johlend und zechend an der Tafel zusammen. Die Freude am Häßlichen, Deformierten hatte den blinden Homer, den hinkenden Hephästos beliebt gemacht. Der alte, verwitterte Hieronymus war in unzähligen Bildern dargestellt worden. So malte man nun blinde alte Bettler, die an der Straßenecke hocken, alte zahnlückige Hökerinnen, klumpfüßige Zwerge und sonnengebräunte Straßenjungen, die in ihrer Lumpenherrlichkeit inmitten von Melonen, irdenen Krügen und schmutzigen Strohkörben würfelnd oder vespernd am Boden kauern.

An diesen Stillebenelementen hatten die Maler ganz besondere Freude. Sie hatten ja schon in ihren religiösen Bildern das verschiedenste Beiwerk, das die Meister des Cinquecento in ihrem Streben nach dem Edlen nie gemalt hätten — Früchte, Vögel, Fische, Ziegen, Töpfe und Strohbündel —, neben den Gestalten zu ganzen Stilleben angehäuft. Das Abendmahl ist manchmal ganz zum Küchenstück geworden. Man glaubt in einen Delikatessenladen zu blicken, wo Fische, Würste, Schinken, Äpfel und Zitronen verkauft werden. Desgleichen ist in den Bildern der heiligen Cäcilie das Hauptgewicht oft auf die Musikinstrumente und Noten gelegt. Unter ähnlichen Gesichtspunkten wurden also auch Szenen aus dem profanen Leben herausgegriffen. Nachdem man so oft die Flucht nach Ägypten geschildert hatte — Joseph und Maria, wie sie auf dem Esel durch die Landschaft daherkommen —, stellte man nun Bauernfamilien dar, wie sie mit ihren Waren zum Markte reiten. Oder man malte Fischverkäufer, Metzgerläden, Gänserupferinnen, vespernde Bauern, Köchinnen und Küchenbuben. Schillernde Fische und saftiges Fleisch, Truthühner, Gänse und Enten, Messingmörser und glänzendes Kupfergeschirr, Teller, Kannen und Strohkörbe ergeben neben den Gestalten schöne tonige Harmonien. Oder in den Bildern von Musikgesellschaften wird der warme Ton der Geigen mit dem Weiß der Tamburine und Notenbücher hübsch zusammengestimmt. Sogar das Ritratto grotesco, das damals aufkam, ist für diese Tendenzen bezeichnend. Die Freude am Stilleben führte Künstler wie Archimboldi und Callot dazu, Köpfe aus Rettichen, Wurzeln, Radieschen, Käfern und dergleichen zusammenzusetzen.

Bei der Wahl anderer Themen sprach der luministische Gesichtspunkt mit. Man malte gern Schmieden; muskulöse vom Feuer umspielte Männergestalten an der Esse stehend. Man stellte alte Frauen dar mit Kerzen in der Hand oder Sängerinnen, wie sie bei Kerzenlicht sich produzieren. Auch bei den Schlachtenbildern, die damals aufkamen, handelt es sich vorzugsweise um Lichteffekte. Es soll das Geschützfeuer, Pulverrauch und Qualm gemalt werden. Im übrigen

zeigen auch die Genrebilder den Zug zum Abenteuerlichen, Brigantenhaften, der durch die Epoche ging und beispielsweise zu antiken Bildern wie die Verschwörung des Catilina führte. Man malt Räuber, Schmuggler und Wegelagerer. Oder Falschspieler sitzen mit einem armen Opfer, dem sie das Geld abnehmen, in unheimlichen Kneipen zusammen. Die Sibyllen, ins Profane übersetzt, werden zu Kartenschlägerinnen und Wahrsagerinnen. Man wird überhaupt in den meisten Fällen den Zusammenhang mit irgend einem religiösen Thema nachweisen können, das gerade an der Tagesordnung war. Die vielen Bilder nackter, in ihren Bettchen schlafender Kinder, die damals auftauchen, wären sicher nicht gemalt worden, wenn die Darstellungen des auf seinem Kreuze schlafenden Christkindes nicht so beliebt gewesen wären.

Zu den Genrebildern treten weiter die Tierbilder. Es ist ja schon geschildert worden, daß viele religiöse und antike Themen Gelegenheit zu Hirtenstücken und Tierbildern gaben. Jakob weidet beispielsweise die Herde des Laban, Romulus und Remus werden von der Wölfin genährt. Adam und Eva sitzen nach dem Sündenfall in Schaffelle gekleidet neben ihren Herden. Oder das Paradies ist eine ganze Menagerie. Pfauen, Hunde, Kaninchen, Hasen, Füchse, Löwen, Ochsen, Pferde, Hirsche treiben neben den beiden ersten Menschen ihr Wesen. Um Tiere malen zu können, griff man dann auch andere Motive aus der biblischen und heidnischen Legende heraus. Orpheus, der den Tieren vorspielt, war seit der altchristlichen Zeit nicht mehr gemalt worden. Jetzt benutzt man das Motiv, um ein ganzes zoologisches Museum, Gänse, Pferde, Hirsche, Hammel, Vögel, rings um den Sänger zu vereinen. Oder man malt Gott-Vater, wie er den Adam zum Herrscher über die Tierwelt einsetzt, Noah, wie er mit seinen Tieren sich einschifft, Hubertus, wie ihm der Hirsch mit dem Kreuz erscheint. Und schließlich verzichtete man überhaupt auf die biblische oder antike Staffage. Mägde werden dargestellt, die ihre Kühe melken, Bäuerinnen, die bei ihren Herden sitzen. Oder die Tiere allein werden in lebensgroßem Format gemalt.

Weiter ist das 17. Jahrhundert die Zeit, wo die moderne Landschaftsmalerei ihre entscheidenden Werke hinstellte. Wir haben gesehen, schon im Quattrocento hatte sie ihre ersten wichtigen Schritte getan. Später bei den Venezianern der Giorgione-Zeit, bei Dürer, Bles und Patinir hatte sie schon den Rahmen der religiösen Kunst gesprengt. Doch im Cinquecento waren diese Keime verkümmert. Eine Zeit, die nur die mächtigen Formen des nackten menschlichen Körpers für schön hielt, hatte keinen Sinn für das Leben der Natur. Selbst von den Venezianern ging keiner auf den Bahnen Tizians weiter. Erst im

17. Jahrhundert, als der Bann der Antike gebrochen war, erwachte die Landschaftsmalerei zu neuem Leben. Und gerade weil in den meisten Figurenbildern der einheitlichen Wirkung halber nur ein dunkler, neutraler Hintergrund gegeben werden durfte, lag um so größere Veranlassung vor, daß sie sich überhaupt aus dem Rahmen der religiösen Malerei endgültig loslöste. Die Entwicklung setzt da wieder ein, wo sie bei Bles und Patinir abbrach, nur daß die veränderten malerischen Ziele der Epoche auch die Landschaftsmaler vor neue Aufgaben stellten. Das rein Zeichnerische, die Freude am Detail tritt weit mehr zurück, und es wird nach malerischer Haltung gestrebt, sei es daß man in den luministischen Gegensätzen von hell und dunkel schwelgt, oder daß man das Sonnenlicht, auch den gewöhnlichen grauen Tageston zur Harmonisierung der Farben verwendet.

Zunächst handelt es sich naturgemäß auch hier noch um Bilder mit religiöser oder antiker Staffage. Man malt etwa, wie Abraham nach dem Gelobten Lande auszieht. Er hat Gebirge überschritten, ist nach Sichem gekommen. Da breitet ein wunderbarer Landstrich, Kanaan, sich vor ihm aus, und der Engel des Herrn verkündet ihm, daß dieses ganze herrliche Land sein und seiner Kinder Eigentum sein solle. Oder Hagar rastet mit Ismael in der Wüste. Abraham zieht durch eine reiche Landschaft zur Opferung des Isaak aus. Die Jünger schreiten auf ihrem Gang nach Emmaus durch eine unheimliche Abendlandschaft hin. Auch Themen wie die Flucht nach Ägypten, die Anbetung der Hirten oder die Predigt Johannes' des Täufers wurden ganz zu Landschaften umgestaltet. Und schließlich verzichtete man auf die hergebrachte Staffage. Nachdem man zuerst die legendarischen Figuren durch Jäger, Fischer, musizierende Liebespaare und dergleichen ersetzt hatte, ging man dazu über, Bilder zu malen, die nichts als ein Stück Natur, ohne alles figürliche Beiwerk darstellen.

In ähnlicher Weise hat sich damals auch die Loslösung der Marinemalerei vollzogen. Es ist ja eigentlich seltsam: Maler gab es von jeher, und das Meer ist so alt wie die Welt. Wie kommt es da, daß man ganze Gemäldegalerien durchwandern kann, ohne auf ein einziges Meerbild zu stoßen? Wie kommt es, daß viele Jahrhunderte lang weder das Rollen und Schäumen der Wogen, noch der stille Friede des Ozeans irgend ein Malerauge lockte und fesselte? Nun, die Erklärung liegt teilweise darin, daß die Kunst bis zum 17. Jahrhundert fast ausschließlich im Dienste der Kirche stand. Nur Stoffe aus der Bibel und der Heiligenlegende wurden dargestellt. Und in solchen Bildern konnte selbstverständlich das Meer nur vorkommen, wenn seine Darstellung durch das Thema motiviert war. In den ältesten Erzeugnissen christlicher Kunst, den Bildern und Sarkophagen der Katakomben,

zeigen auch die Genrebilder den Zug zum Abenteuerlichen, Briganten-haften, der durch die Epoche ging und beispielsweise zu antiken Bildern wie die Verschwörung des Catilina führte. Man malt Räuber, Schmuggler und Wegelagerer. Oder Falschspieler sitzen mit einem armen Opfer, dem sie das Geld abnehmen, in unheimlichen Kneipen zusammen. Die Sibyllen, ins Profane übersetzt, werden zu Kartenschlägerinnen und Wahrsagerinnen. Man wird überhaupt in den meisten Fällen den Zusammenhang mit irgend einem religiösen Thema nachweisen können, das gerade an der Tagesordnung war. Die vielen Bilder nackter, in ihren Bettchen schlafender Kinder, die damals auftauchen, wären sicher nicht gemalt worden, wenn die Darstellungen des auf seinem Kreuze schlafenden Christkindes nicht so beliebt gewesen wären.

Zu den Genrebildern treten weiter die Tierbilder. Es ist ja schon geschildert worden, daß viele religiöse und antike Themen Gelegenheit zu Hirtenstücken und Tierbildern gaben. Jakob weidet beispielsweise die Herde des Laban, Romulus und Remus werden von der Wölfin genährt. Adam und Eva sitzen nach dem Sündenfall in Schaffelle gekleidet neben ihren Herden. Oder das Paradies ist eine ganze Menagerie. Pfauen, Hunde, Kaninchen, Hasen, Füchse, Löwen, Ochsen, Pferde, Hirsche treiben neben den beiden ersten Menschen ihr Wesen. Um Tiere malen zu können, griff man dann auch andere Motive aus der biblischen und heidnischen Legende heraus. Orpheus, der den Tieren vorspielt, war seit der altchristlichen Zeit nicht mehr gemalt worden. Jetzt benutzt man das Motiv, um ein ganzes zoologisches Museum, Gänse, Pferde, Hirsche, Hammel, Vögel, rings um den Sänger zu vereinen. Oder man malt Gott-Vater, wie er den Adam zum Herrscher über die Tierwelt einsetzt, Noah, wie er mit seinen Tieren sich einschifft, Hubertus, wie ihm der Hirsch mit dem Kreuz erscheint. Und schließlich verzichtete man überhaupt auf die biblische oder antike Staffage. Mägde werden dargestellt, die ihre Kühe melken, Bäuerinnen, die bei ihren Herden sitzen. Oder die Tiere allein werden in lebensgroßem Format gemalt.

Weiter ist das 17. Jahrhundert die Zeit, wo die moderne Landschaftsmalerei ihre entscheidenden Werke hinstellte. Wir haben gesehen, schon im Quattrocento hatte sie ihre ersten wichtigen Schritte getan. Später bei den Venezianern der Giorgione-Zeit, bei Dürer, Bles und Patinir hatte sie schon den Rahmen der religiösen Kunst gesprengt. Doch im Cinquecento waren diese Keime verkümmert. Eine Zeit, die nur die mächtigen Formen des nackten menschlich[illegible] für schön hielt, hatte keinen Sinn für das Leben der N[illegible]
Venezianern ging keiner auf den Bahnen [illegible]

17. Jahrhundert als der ...
Landschaftsmalerei zu ...
Figuren... der einheit...
traler ... gegeben ...
lassung ... sie sich ...
Malerei ... loslöste
sie bei ... Poussin ...
Ziele der Epoche auch die ...
Das rein Zeichnerische, ...
und es wurde nach malerischen ...
luministischen Gegensätzen ...
man das Sonnenlicht, auch ...
Harmonisierung der Farben ...

Zunächst handelt ...
mit religiöser oder ...
nach dem Gelobten Lande ...
nach Sichem gekommen ...
Kanaan, sich vor ...
daß dieses ganze ...
solle. Oder Hagar ...
durch eine reiche ...
schreiten auf ...
landschaft hin. ...
betung der Hirten ...
zu Landschaften ...
hergebrachte ...
durch ...
setzt hatte ...
Stück ...

... zur
... Dar-
... nzen
... n Be-
... scher-
... Fresko
... n Sara-
... Meerbild
... en. Grelle
... Barockzeit
... Aus diesem
... ern Grollen
... n durch Ge-
... mmenballen.
... üster bleierne
... ich fluten die
... später trat man
... See nicht nur in
... n Heiterkeit dar-

klingt noch die antike Weltanschauung aus. Die Reise ins Jenseits (nach der Insel der Seligen) wurde als eine Wasserfahrt aufgefaßt. *Εὔπλοι* — segle glücklich — lautete der Nachruf an die Toten. So sieht man auf vielen Sarkophagreliefs Menschen, die von Delphinen über die Fluten getragen werden, oder den Fährmann Charon, der auf seiner Barke die abgeschiedenen Seelen über den Acheron setzt. Dann folgen die spezifisch christlichen Monumente. Die Menschen suchen vor der Sintflut sich zu retten. Der Prophet Jonas wird vom Walfisch verschlungen. Christus wandelt auf dem Meere. Die heilige Ursula schifft sich mit ihren Jungfrauen ein. Die heilige Christine und der heilige Quirinus werden mit dem Mühlstein am Hals in die See geworfen. Der heilige Nikolaus und der heilige Rainer erreichen auf ihrer Fahrt nach dem heiligen Lande durch die Kraft ihres Gebetes, daß der tosende Sturm sich legt. Das sind die hauptsächlichsten Themen, die in der alten Kunst eine Darstellung des Meeres erforderten. Ein paar Bilder und Kupferstiche aus dem klassischen Legendenschatz kommen hinzu. Mantegna, von alten Sarkophagreliefs ausgehend, ließ die Welt der Meergötter neu auferstehen. Dürer hat die Amymone dargestellt, die ein Triton durch die Fluten trägt. Piero di Cosimo malte die Befreiung der Andromeda: ein riesiges Ungetüm, das, langsam durch die Fluten schwimmend, der gefesselten Königstochter naht. In Botticellis berühmter Geburt der Venus ist geschildert, wie Aphrodite auf einer Muschel stehend über den Ozean daherkommt. Doch damit endet die Liste. Es wäre zwar möglich gewesen, auch bei anderen Szenen, die nicht direkt auf dem Meere spielen, die See als Hintergrund zu verwenden. Man sollte erwarten, daß besonders die Venezianer statt der Gebirgsnatur, die ihnen fern war, zuweilen das Meer gemalt hätten, das sie unter den Augen hatten und das die Quelle ihres Reichtums war. Trotzdem kommt es weder bei Tizian noch bei Giorgione und Palma vor. Das Bildchen Bellinis mit der weißgekleideten Göttin, die im Nachen über das Grau der Lagunen fährt, ist eine ganz vereinzelte Ausnahme. Warum diese Enthaltsamkeit? Waren die alten Venezianer unempfänglich für die träumerische Stimmung, die uns umfängt, wenn wir in der Gondel sitzen, die ruhig-geräuschlos die Fluten durchfurcht? Das wohl nicht. Aber die Kunst jeder Epoche hat eben gewisse Tendenzen, die sie so einseitig verfolgt, daß alles vernachlässigt wird, was nicht in dieses Programm hineinpaßt. Sowohl während des 15. wie im 16. Jahrhundert liebte man nur die straffen zeichnerischen Linien, die festen plastischen Formen und klar ausgesprochenen Farben. Da waren auch für den Hintergrund nur volle leuchtende Farben, nur scharfumrissene Konturen möglich. Das Meer aber hat weder bunte Farben noch feste Formen. So paßte es

nicht in die Tendenzen der alten Kunst. Namentlich die Hochrenaissance war von den rein zeichnerischen Prinzipien derart beherrscht, daß man selbst bei Themen, die sachlich eine Darstellung des Meeres erfordert hätten, gern davon absah. Beispiel: Raffael, der in seinem Triumph der Galatea, also einem Seebild, das Wasser gar nicht malte, sondern die Gestalten statuenhaft von trockenem Hintergrund sich abheben ließ. Bevor das Meer dargestellt werden konnte, mußte in der Kunst ein große stilistische Wandlung sich vollziehen. Es mußte das Auge, das vorher nur feste Formen gesehen hatte, auch die Schönheit des Formlosen, des Wogenden, Verschwimmenden sehen lernen. Diese Entwicklung, wie geschildert wurde, begann in der Zeit des Barock. Denn will man das Wesen dieser Kunst mit einem Worte bezeichnen, so kann man sagen, daß der scharfumrissenen Zeichnung und plastischen Formenstrenge nun der verschwimmende Umriß, die Macht des farbigen Tons entgegentritt. Während man die Wolken vorher nur als feste heraldische Gebilde kannte, hüllen sie nun die himmlischen Gestalten wie in ein Meer der Unendlichkeit ein. Das Wasser des Meeres aber ist, rein künstlerisch betrachtet, nichts anderes wie die Wolken des Himmels. Denkt man an die Barockzeit, so denkt man vorzugsweise an jene Brunnen, Kaskaden und Fontänen, mit denen nun allerwärts die Parkanlagen und die öffentlichen Plätze geschmückt wurden. In mächtigem, breitem Strahl steigt das Wasser zum Himmel, um über künstliche Felsblöcke hinweg wieder jäh in die Tiefe zu brausen. Und auch in den Bildern verfolgt man, daß, je mehr der Barockstil zur Herrschaft kam, desto mehr nach Themen gesucht wurde, die eine Darstellung des Wassers gestatteten. Giulio Romano, der in seinem ganzen Wesen schon barock war, hat in die Mantuaner Bilder, die er den Beschäftigungen des Lebens widmete, auch Szenen aus dem Fischer- und Schifferleben eingestreut. Und Tintoretto hat in seinem Fresko des Palazzo Ducale in Venedig, wie der heilige Markus einen Sarazenen aus dem Schiffbruch rettet, wohl das erste grandiose Meerbild der modernen Kunst geschaffen. Die Wogen rollen und brausen. Grelle gespenstische Lichter durchzucken das Firmament. Die Barockzeit liebte ja nicht die Ruhe; sie liebte Bewegung und Pathos. Aus diesem Grunde war ihr auch das Meer besonders in seinem finstern Grollen und seinem unheilvollen Brüten lieb. Fahle Blitze zucken durch Gewitterwolken, die sich zu düster schwarzen Massen zusammenballen. Haushohe Wellen kommen drohend heran. Oder eine düster bleierne Malariastimmung ist über die See gebreitet. Unheimlich fluten die Wogen. Schwefelgelb ist der Himmel gefärbt. Doch später trat man aus dieser Pathetik des Barock heraus und begann die See nicht nur in ihrem düsteren Grollen, sondern auch in ihrer sonnigen Heiterkeit dar-

zustellen. Selbstverständlich haben auch diese ersten Seebilder noch Staffage. Nachdem viele Jahrhunderte lang ausschließlich kirchliche und mythologische Bilder gemalt worden waren, konnte man nicht plötzlich auf alle figürlichen Elemente verzichten. Namentlich Motive aus der Odyssee und der Äneide, seltener solche aus dem modernen Briganten- und Schifferleben wurden den Meerbildern zugrunde gelegt. Doch schließlich wurde auch in der Marinemalerei auf die Staffage verzichtet, und es entstanden Bilder, die schon das vorausahnen lassen, was im 19. Jahrhundert Turner und Courbet malten.

Tintoretto.

Tintoretto, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

Wo ist der Ausgangspunkt der neuen Bewegung zu suchen? Eine Antwort auf diese Frage ist schwer zu finden. Denn im Grund liegt ja überhaupt eine Willkür darin, historisches Leben in Akte einzuteilen. Wenn man will, kann man die Anfänge der Gegenreformation bis ins Jahr 1518 zurückdatieren, kann auf die letzten Werke Raffaels, die Cäcilie, die Madonna von Foligno und die Vision des Ezechiel, verweisen. Aber das war doch nur ein leiser Blitz, der in die Klarheit der Renaissance hineinfiel. Rom, die Hauptstadt der katholischen Welt, ist immer alles andere eher als der Mittelpunkt einer eigentlich christlichen Kunst gewesen.

Anders lagen die Verhältnisse in Venedig. Venedig war seit seinem Bestehen eine kirchliche Stadt, eine byzantinische Enklave auf italienischem Boden. Während des ganzen Quattrocento blieb es ein Bollwerk gegen die Renaissance. Selbst nachdem von auswärts — durch Gentile da Fabriano und Pisanello — die weltlich realistische Kunst eingeführt war, hielt die einheimische Schule von Murano an den mittelalterlichen Traditionen fest. Am Schlusse des Jahrhunderts, als die Savonarola-Strömung Italien überflutete, benutzte Crivelli die Gelegenheit, noch einmal die feenhafte Vision des justinianischen Byzanz erstrahlen zu lassen. Freilich, dann kam es anders. Die humanistische Bewegung begann. Giorgione trat auf, der schwärmerisch

Stearns, Newyork 1895. Thode, Bielefeld 1901.

sinnliche Canzoniere, Tizian, der die Schönheit südlicher Frauenleiber, Palma, der den Glanz des Lebens besang. In eine Insel der Cythere scheint ganz Venedig verwandelt: von rauschender Festesfreude, von heidnischer Sinnenlust durchwogt. Doch so gern man in diesen Werken den Höhepunkt venezianischer Kunst erblickt, unter den Führern der Bewegung war kein einziger Venezianer. Der Buchdrucker Aldus Manutius, der Venedig zum literarischen Zentrum des Humanismus machte, stammte aus der Stadt der Mediceer. Giorgione kam aus Castelfranco in der Marca Trevisana, der die Dichter so gern das Beiwort „amorosa" geben. In Serinalta war Palma, in den Alpen Tizian zu Hause. Aus Florenz stammte Sansovino, der als Architekt und Bildhauer die Renaissance in Venedig durchführte. Ja, sie stammten nicht nur von auswärts, sie arbeiteten in der Hauptsache auch für Fremde. Tizian besonders, obwohl Staatsmaler, hat seine berühmtesten Werke, die mythologischen, nicht für Venedig, sondern für fremde Höfe gemalt. Und diesen eingewanderten Meistern der Renaissance stand schon damals ein geborener Venezianer, Lorenzo Lotto, wie ein schwarzer düsterer Priester halb als Nachzügler der kirchlich-mittelalterlichen Kunst, halb als Vorläufer der Barockkunst gegenüber.

Venedig spielt in den Glaubenskämpfen der Reformationszeit eine bedeutsame Rolle. Dorthin hatte 1527 nach der Plünderung Roms der finstre Neapolitaner Caraffa, der dann als Paul IV. der Wiedererneuerer der Inquisition wurde, seine Wirksamkeit verlegt. Von dort schrieb 1545 Pietro Aretino an Michelangelo jenen seltsamen Brief, der später die Übermalung des Jüngsten Gerichts veranlaßte. Er mißbillige als Christ die Freiheiten, die sich Michelangelo beim Jüngsten Gericht genommen. Es sei ein Ärgernis, daß Nuditäten im heiligsten Tempel der Christenheit sich breitmachten, täglich vom Stellvertreter Christi betrachtet. Das Bild passe in eine Badestube, nicht in eine Kirche. Nebenbei sei es eine Blasphemie, Christus und die Heiligen als antike Heroen darzustellen. 30 Jahre später, am 18. Juli 1573 ward Veronese — auch einer der Fremden, die in Venedig arbeiteten — wegen der weltlichen Behandlung des Abendmahls, das heute im Louvre hängt, vor das Inquisitionstribunal gerufen. Und zur selben Zeit führte der in Venedig geborene *Tintoretto* jene düstere, wild fanatische Kunst zum Siege, die das 17. Jahrhundert beherrschen sollte.

Jacopo Robusti war zu dieser Rolle, dem finsteren Glaubenspathos der Gegenreformation den ersten Ausdruck zu prägen, durch sein ganzes Wesen berufen. Als ein stürmischer, exaltierter Geist, eine feurig leidenschaftliche Natur wird er geschildert. Wenn er Aretino einlädt, in sein Atelier zu kommen, und wegen einer Kritik, die er früher geschrieben, ihm die Pistole unter die Nase hält, so zeigt dieser eine Zug

den Vorläufer jenes wilden Geschlechtes, dem die Caravaggio und Ribera angehörten. Auch sein Selbstporträt in den Uffizien hat nichts von der repräsentierenden Noblesse der Renaissance. Man wird, wenn man diesen seltsam verwitterten Kopf mit der gefurchten Stirn, den hohlen Wangen und den tiefliegenden Augen sieht, eher an die Bildnisse greiser Eremiten und Philosophen erinnert, wie sie die Kunst der Gegenreformation brachte.

Tintoretto, Venus, Amor und Vulkan. Florenz, Pal. Pitti.

Wie alle anderen Venezianer der Zeit war Tintoretto aus dem Atelier Tizians hervorgegangen und wirkt in seinen frühen Bildern als Meister der Renaissance. Seine Empfindung ist ruhig, leuchtend und goldig die Farbe. Die strahlende Nacktheit junger Frauenleiber malt er und verwendet wie Tizian das Licht, um die Schönheit der Formen plastisch herauszumodellieren. Wunderbar ist beispielsweise, wie er auf seinem Bilde des Sündenfalls in der venezianischen Akademie den schönen Körper der Eva malt, über den ein weiches Sonnenlicht rieselt. In seinen Bildern des Dogenpalastes malt er Antikes: Pallas und Mars, Merkur und die Grazien, Bacchus und Ariadne, wie sie von Venus gekrönt werden. Freilich, schon diese Bilder haben nicht mehr den reinen Klang der venezianischen Renaissance. „Die Zeichnung des Michelangelo, das Kolorit des Tizian", so lauteten die Worte, die über der Ateliertür Tintorettos standen. Michelangelo hat ihm die Freude an jenen ruhigen Menschen genommen, wie sie Tizian malte. Nur hünenhafte Körper, nur komplizierte Bewegungsmotive kann er brauchen. Seine Leda der Uffizien balanciert gleich den Sibyllen Michelangelos auf einem Postament und zieht den Schwan in großer, fast gewaltsamer Bewegung an sich. Für sein Bild der Pittigalerie, das Venus mit Vulkan und Amor darstellt, hat er ein ungewöhnliches, niedrig langgestrecktes Format gewählt, um die Figuren so in den Raum

Tintoretto, Leda. Florenz, Uffizien.

Tintoretto, Zwei Senatoren. Venedig, Akademie.

hineinschreiben zu können, wie es Michelangelo in seinen Deckenbildern der „Vorfahren Christi“ tat. Manche der Werke fallen auch schon im Thema aus dem Rahmen der Renaissance heraus. Er malt die Befreiung der Andromeda, malt den Diogenes, der als antiker Eremit dann einer der Helden der Barockzeit wurde. Die Formensprache des Michelangelo hat sich schon mit dem Geiste des Barock verbunden.

In seinen Bildnissen mutet er wie der Vorläufer der Hofmaler des nächsten Jahrhunderts an. Tizian und Tintoretto — sie waren fast Zeitgenossen, und doch scheint zwischen ihnen eine Welt zu liegen. Bei Tizian wechseln Fürsten mit Gelehrten, Feldherren mit Künstlern. Die schönsten, vornehmsten Menschen des Cinquecento gaben in seinem Oeuvre sich Stelldichein. Er hat sie gemalt in einem Stil, der ihre Schönheit und Kraft, ihre rein menschliche Noblesse möglichst zur Geltung bringt. Bei Tintoretto sieht man lediglich Dogen, Senatoren, Prokuratoren von San Marco. Und alle diese Menschen fühlen sich gar nicht als Menschen, sondern als Träger eines Amtes, als Glieder der venezianischen Hierarchie. Zugeknöpft, mit eisiger Amtsmiene, von langem, hermelinbesetztem Talar umwallt, stehen oder sitzen sie da. Man denkt an die starren Heiligen, die wie die Staatsanwälte des Himmels von den Mosaiken des Mittelalters herniederblicken. Mit diesen Musivwerken haben Tintorettos Bilder auch die monumentale Einfachheit gemein. Bei Tizian machen die Leute schöne Handbewegungen. Bei Tintoretto verschwinden die zusammengeballten Hände in den langen Ärmeln des Mantels, so daß die große Silhouette der Gestalt durch nichts unterbrochen wird. Bei Tizian gibt es allerhand Beiwerk. Durch Terrassen, Säulen und Vorhangdraperien deutet

Tintoretto, Bildnis eines Unbekannten. Brescia, Galerie Tosio.

er das Milieu an, wo seine Menschen leben. Bei Tintoretto wachsen die Gestalten aus dem Nichts hervor. Kaum, daß er zuweilen in den neutralen Hintergrundston ein Wappen einsetzt, das den aristokratischen Klang der Bilder noch steigert. Und mit diesem aristokratischen Element ist oft ein kirchliches verbunden. Der Herrengeist der Renaissance empfand das Motiv des Betens als knechtisch. Die Barockzeit schätzte die Religion als staatserhaltende Macht. So gehören zu den bezeichnendsten Werken Tintorettos die, in denen er Dogen und Senatoren darstellt, wie sie betend vor Maria oder St. Markus knien, nicht in religiöser Inbrunst, sondern mit jener eisigen Amtsmiene, die der hohe Staatswürdenträger auch in der Kirche nicht ablegt. Velazquez hat sehr viel von derartigen Bildnissen Tintorettos gelernt.

Und wie er als Bildnismaler den höfischen Porträtstil des Barock begründete, erscheint er in seinen Kirchenbildern als der erste reisige Werkmeister der wildfanatischen Kunst, die die nächsten Jahrzehnte beherrschte. Eine schwarze Wolke scheint plötzlich den hellen Himmel der venezianischen Kunst zu überziehen. Statt der rauschenden Festmusik Veroneses erschallen Leichenmärsche und schrille Trompetenstöße. Statt der schönen Frauen sieht man blutige Märtyrer und bleiche Asketen. Tintoretto hat, um der Maler der Gegenreformation zu sein, eine ganz neue Technik sich geformt. Man denkt vor seinen Werken nicht mehr wie vor denen Tizians an schöne, ruhige Herbsttage, wenn alles in saftigen harmonischen Tönen leuchtet, man denkt an eine unheimliche Nacht, wenn die Blitze zucken oder die Flammen lodernder Autodafés rauchend zum Himmel steigen. Da liegen ganze Partien in tiefem Dunkel, dort sind andere durch grünlich bleiche, grelle Lichter gespenstisch erleuchtet. Von architektonischem Aufbau und plastischer Formenschönheit ist keine Rede mehr. Nur nach Maßen von Hell und Dunkel sind die Bilder gegliedert. Figuren mit hünenhaften Bewegungen lösen aus dem Dunkel sich los. Barocke Bewegung herrscht auch in der Landschaft. Denn während die Renaissancemeister die Landschaft zugunsten des plastischen Reliefstils hatten zurücktreten lassen, ist sie bei Tintoretto der eigentliche Träger der Stimmung. Und nichts Festes, keine zeichnerischen Einzelheiten gibt es. Er liebt das Formlose, Wogende, den Himmel besonders, wo schwarze und fahlbeleuchtete Wolken drohend daherkommen. In diesem Sinne hat er allen Themen der Gegenreformation die erste Fassung gegeben. Man muß, außer den Tafelbildern, die in den verschiedensten Galerien, namentlich auch in Spanien verstreut sind, besonders die riesigen Wandbilder der Madonna dell' Orto und der Scuola di San Rocco betrachten, um die ganze Größe und Kühnheit des dämonischen Künstlers zu empfinden.

Überschauen wir das Stoffgebiet, so ist mit den Madonnen zu beginnen. Das alte Motiv der Madonna della Misericordia, das die Renaissance nicht mehr gekannt hatte, tritt bei Tintoretto wieder hervor. Maria ist dargestellt, wie sie von Strahlenglanz umflossen ihren Mantel über Betende breitet oder wie sie in Wolken stehend archaisch-feierlich einem Heiligen ihren Gürtel herabreicht. — In seinen Verkündigungsbildern mischen sich volkstümlich naturalistische Elemente mit mystisch visionären. Bei den Renaissancemeistern spielte die Szene fast immer vor einem prunkvollen Palast. Bei Tintoretto trennt ein verwitterter Backsteinpfeiler zwei Räume. Links ist eine Hütte. Bretter und Schreinergerät lehnen an der Wand, und der Zimmermann Joseph sägt einen Balken. Rechts blickt man in ein ärmliches Zimmer hinein. Man sieht einen zerrissenen Strohstuhl, einen alten Korb, sieht die Näherin Maria bei ihrer Arbeit sitzen. Oben aber hat der Himmel sich aufgetan. In mächtiger Bewegung fliegt der Engel hernieder. Andere kleine Engel sausen jubilierend daher, und die Taube des heiligen Geistes schießt gleich einem Blitz,

Tintoretto, Madonna della Misericordia. Venedig, Akademie.

Tintoretto, Verkündigung. Venedig, Scuola di S. Rocco.

der in nächtliches Dunkel fällt, auf Maria hernieder. — Die Anbetung der Hirten hatte bei den Renaissancemeistern in einer reichen antiken Ruine gespielt. Tintorettos Bild im Eskorial zeigt nur leicht angedeutet das Gebälk einer Hütte. Rauhe Gestalten sind über das Christkind gebeugt. Frauen aus dem Volke kommen atemlos heran. Er hat die Szene ins ländlich Volkstümliche übergeleitet und ihr gleichzeitig durch die flatternden Engel einen transzendentalen Effekt gegeben. — In einem der Bilder der Scuola di

Tintoretto, Bethlehemitischer Kindermord. Venedig, Scuola di S. Rocco.

San Rocco behandelt er zum ersten Male wieder das von der Renaissance gemiedene Thema vom bethlehemitischen Kindermord. Und mit welchem Pathos. Wilden Giganten gleichen die Kriegsknechte. Frauen sinken ohnmächtig zu Boden oder krümmen sich in wahnsinnigem Schmerz. Das Motiv einer Mauer, die die Flüchtigen zu erklimmen suchen, gibt Gelegenheit zur Schilderung der kompliziertesten Bewegungen. — Das in der Augsburger Galerie befindliche Bild mit dem Gastmahl der Martha zeigt die Fußwaschung, also eine Szene der Erniedrigung, wie sie die Renaissancemeister auch nicht gemalt haben

Tintoretto, Abendmahl. Venedig, Scuola di S. Rocco.

würden. Formal ist hier namentlich zu beachten, wie Tintoretto ganz neue Raumwerte schafft. Durch die Art, wie er diagonal in den Raum hineinschauen läßt, weiß er den Eindruck der Tiefendimension weit mehr als die Renaissancemeister zu vermitteln. — Das Abendmahlthema hat er nicht weniger als dreimal behandelt, und obwohl in allen Bildern die Sakramentseinsetzung geschildert ist, weiß er immer neue Varianten zu finden. Das Bild der Scuola di San Rocco ist so volkstümlich gehalten, daß es fast wie ein Küchenstück wirkt. Man blickt in ein Haus, wo eben ein Diener beschäftigt ist, Schüsseln aus einem Büfett zu nehmen. Im Vordergrund sind Brote und Töpfe ausgebreitet. Auf den Stufen lagert ein Bettler, an dem ein Hund kläffend emporspringt. Das

Tintoretto, Abendmahl. Venedig, Chiesa S. Giorgio Maggiore.

Tintoretto, Abendmahl. Venedig, Chiesa S. Paolo.

Bild in San Giorgio Maggiore ist halb Küchenstück, halb gespenstisches Nachtstück. Ein dunkler Raum dehnt sich aus. Vorn sind die verschiedensten Stillebenelemente angehäuft. Man sieht einen Fiasco, einen Korb, den eine Katze beschnüffelt, ein Büfett mit Äpfeln und Eiern, daneben Leute, die die Speisen herrichten. Die Tafel ist quer durch den Saal gestellt. Christus als leuchtender Spirit hat sich erhoben und teilt die Hostien aus. Ein Lüster mit Ölflammen wirft sein trübes Licht auf die Szene, und darüber flattern Engel in bacchantischem Taumel. In dem Bild der Kirche von San Paolo ist alles wilde Bewegung. Christus, ein Hüne, spreizt beide Arme aus, um die Hostien zu verteilen. In wildester Bewegung sind die Jünger, weil das Wunder der Transsubstantiation sich vollzieht. Wahrlich, man muß ein sehr großer Meister sein, um alt überkommene Stoffe in so durchaus

Tintoretto, Kreuzigung. Venedig, Scuola di S. Rocco.

Tintoretto Pietà. Venedig, Akademie.

Tintoretto Kain und Abel. Venedig, Akademie.

Tintoretto, Judith und Holofernes. Madrid, Prado.

neuem Sinn umzuformen. Für das Kreuzigungsthema findet er, um die Szene möglichst volkstümlich zu gestalten, ebenfalls Effekte, wie sie erst die Panoramamalerei des 19. Jahrhunderts weiter ausbildete. Vorn halten Berittene. Rings treibt eine neugierige Menge sich umher. Alles ist in Bewegung. Der eine Schächer wird ans Kreuz genagelt, das Kreuz des anderen wird emporgerichtet. Der Himmel hat sich dem Bibeltext gemäß verdunkelt, nur das Haupt des Heilandes ist von einer mächtigen Strahlenglorie umflossen, die gespenstisch das schwarze Firmament durchleuchtet. — Das Thema der Pietà, das in den Jahren der Hochrenaissance zurückgetreten war, behandelt er gleichfalls als Nachtstück in der Weise, daß fahles Licht auf einen blassen Körper und auf mächtige, pathetisch klagende Gestalten fällt. — In Michelangelos Jüngstem Gericht hoben graue Statuen vom Nichts sich ab. Tintoretto als Barockmeister legt den Nachdruck auf die Landschaft. Die ganze Natur ist in Aufruhr. Das Meer tritt aus den Ufern und braust als todbringende Flut dahin.

In ähnlicher Weise hat er auch das Alte Testament als erster nach Szenen durchsucht, die die Darstellung von Kampf und unheimlichen Lichteffekten ermöglichten. Auf dem Bilde Kain und Abel in

der venezianischen Akademie stürzen sich zwei mächtige, ganz michelangeleske Körper in wildem Kampf aufeinander. Wogender Qualm steigt von dem Altar auf, den Abel errichtet hat. Eins der Bilder der Madonna dell' Orto spricht von der Abgötterei der Renaissance. Man sieht oben von strahlendem Himmelslicht umflossen Moses, auf den zwei Engel zustürzen, um ihm die Tafeln des Gesetzes zu reichen. Unten scharen sich Leute um das Götzenbild des goldenen Kalbes. Alle tektonischen Gesetze sind aufgehoben. Da Wolken und gähnende Leere, dort wild zusammengeballte Massen. Auf dem Bilde des Pradomuseums behandelt er zum ersten Male den Stoff von der Keuschheit des Joseph. Das Judiththema hatte Veronese dazu verwendet, um ein schönes, sinnlich üppiges Weib zu malen. Tintoretto macht daraus ein unheimliches Nachtstück. Der Riese wälzt sich auf dem Lager. Ein Weib mit dem Säbel umkreist den von bleichem Mondlicht übergossenen Körper. Das Thema von der badenden Susanna, das in der Barockzeit das Renaissancethema von Jupiter und Antiope ablöste, erhielt gleichfalls durch Tintoretto die erste Fassung. Susanna sitzt in

Tintoretto, Anbetung des goldenen Kalbes. Venedig, S. Maria dell' Orto.

Tintoretto, Susanna im Bade. Wien.

Tintoretto, Der hl. Georg tötet den Drachen. London, Nationalgalerie.

kompliziertester Gliederverdrehung da. Der linke Fuß steht noch im Weiher, das rechte Bein ist hoch nach dem Ufer emporgezogen. Mit den Händen greift sie in breiter Bewegung nach dem Fuße herunter. Von blassem Licht übergossen, hebt ihr mächtiger, langgestreckter Körper von dem Dunkel der Landschaft sich ab.

Und naturgemäß hat er mit ähnlichen Ergebnissen auch das ganze Gebiet der Heiligenlegende durchwandert. Hatte die Renaissance die Darstellung des Leidens vermieden, so hat das Bild Tintorettos, wie der heilige Rochus Kranke heilt, schon jenen grausigen Naturalismus, den die Spanier später in solchen Darstellungen zeigen. Das Georgsthema behandelte er im Sinne des effektvollen Nachtstückes. Blitze durchzucken den Himmel. Die Leichen der vom Ungetüm getöteten Menschen liegen am Boden. Jäh, als ob der Blitz einschlüge, sprengt Georg im Sturm gegen den Drachen an. Auch seine Magdalenen-Bilder zeigen,

Tintoretto, Magdalena. Venedig, Scuola di S. Rocco.

daß die Landschaftsmalerei sich wieder anschickte, in ihre Rechte zu treten. Die Meister der Leonardo-Zeit malten Magdalena nur, um den schönen Oberkörper eines nackten Weibes zu zeigen. Hier ist sie die Staffagefigur einer barockbewegten Gewitterlandschaft. In einem Bilde, wie der heilige Markus einen Schiffbrüchigen rettet, hat er das erste große Meerbild der modernen Kunst geschaffen. Das Werk hat für das 17. Jahrhundert eine ähnliche Bedeutung, wie für das 19. Jahrhundert Géricaults „Floß der Medusa". Und sein Wunder des heiligen

Tintoretto, Der hl. Markus rettet einen Schiffbrüchigen. Detail. Venedig, Palazzo Ducale.

Tintoretto, Das Wunder des hl. Markus. Venedig, Akademie.

Markus in der venezianischen Akademie ist überhaupt eines der gewaltigsten Bilder, die unsere Erde trägt. Markus befreit einen Sklaven vom Opfertod. Wie eine Wetterwolke, die sich zu menschlicher Form verdichtet hat, saust er vom Himmel herab, um in mächtiger Bewegung den Arm des Henkers zu packen. Magischer Lichtglanz strömt von ihm aus, wirft seine Strahlen auf einzelnes, läßt anderes in tiefem Schatten. Vor Bildern dieser Art fühlt man, daß das Auftreten Tintorettos den Anbruch einer neuen, die Renaissance ablösenden Epoche bedeutet. In Veroneses Bildern klang die Schönheit, Heiterkeit und Lebenslust des Renaissancegeistes aus. Tintoretto wies durch seine düster machtvollen Werke der Kunst des 17. Jahrhunderts die Bahn. Alles, was später in Spanien der Greco malte, ist im Keim schon in Tintorettos Bildern enthalten, ja, seine Malerei, die keine Linien mehr kennt, sondern die Formen aus den Tönen heraus sich entwickeln läßt, bezeichnet überhaupt die Ein-

Jacopo Bassano. Orpheus. Rom, Galerie Doria.

Jacopo Bassano, Der hl. Rochus besucht die Pestkranken. Mailand, Brera.

leitung zu dem, was seinen Abschluß erst in den Werken der Impressionisten von heute fand.

Neben Tintoretto waren in Venedig die Bassani wichtig. Auch ihre Werke weisen in die Zukunft. Sie kündigen an, welche bedeutsame Rolle die Tiermalerei in der Kunst der Barockzeit spielen sollte. Die Ansätze dazu waren ja schon früher gegeben. Giorgione malte seine Hirtenidyllen, Palma sein ganz ländliches Bild von Jakob und Rahel. Kuhmelkerinnen und Bauern, die zum Markte reiten, kommen in Tizians Holzschnitten vor. Aber die Bassani sind doch die ersten, die die Tiermalerei zu ihrem Lebensberuf machten. Naturgemäß mußten sie ihren frühesten Bildern noch eine biblische Etikette geben. So durchsuchten sie das Alte Testament nach geeigneten Themen. Gott-Vater setzt etwa den Adam zum Herren über die Tiere ein. Oder Noah ist im Begriff, mit seinen Tieren sich einzuschiffen. Oder Jakob kehrt mit seinen Herden nach Kanaan zurück. Da liest man zwar im Katalog, daß es um biblische Motive sich handelt. Doch das, was man sieht, sind Schafe, Hunde, Kaninchen, Esel, Katzen und Truthühner, außerdem Menschen auf Kamelen und Pferden, wie sie mit Säcken, Töpfen und allerhand Proviant beladen durch die Landschaft daherkommen. Aus dem Neuen Testament wird das Thema der Anbetung der Hirten und der Könige mit reichem zoologischen Apparat geschildert. Das Abendmahl wird in der Weise behandelt, daß Hunde und Katzen an Gemüse, Schweinsköpfen und Schinken herumschnüffeln. Aus der Antike wird das Thema von Orpheus, der den Tieren vorspielt, herausgegriffen. Und während *Jacopo Bassano* noch an dieser biblischen oder mythologischen Etikette festhielt, ging *Leandro Bassano* zu rein genrehaften Darstellungen über. Aus Bauern und ländlichen Gehöften, Lastwagen, Milcheimern und Kühen setzen seine meisten Bilder sich zusammen. Auch Schmieden malte er gern. Bei den Hirtenstücken gibt ein Wachtfeuer, bei den Schmiedebildern die Esse Gelegenheit, goldgelbe Flammen und rußigen Qualm zu malen. Das Wiener Museum ist an Werken der Bassani besonders reich. Und die Bilder zeigen, daß, nachdem das majestätische 16. Jahrhundert nur *eine* Art der Malerei, die große Geschichtsmalerei, gekannt hatte, nun auch die Ausbildung all jener anderen Gattungen erfolgen sollte, die in der Kunst der Gegenwart vorherrschen.

Die Carracci und ihr Kreis.

Annibale Carracci, Selbstbildnis.

Anders als in Venedig lagen die Verhältnisse in Mittelitalien und besonders in Rom. Obwohl die Päpste gezwungen worden waren, der kirchlichen Bewegung Rechnung zu tragen, ließ sich die heidnische Vergangenheit doch nicht auslöschen. Rom war die Stadt der Renaissance und die Stadt der Antike. Die Geister von Michelangelo und Raffael schwebten noch immer über dem Vatikan. Die römische Erde war noch immer der unerschöpflich reiche Boden antiker Funde. Erwägt man das, so versteht man, daß das Interesse an antiker Kunst dort in der vornehmen Gesellschaft jederzeit wachblieb. Gerade die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts war eine Zeit ernster archäologischer Studien. Die ersten großen Monumentalwerke entstanden, die den Versuch machten, ein wirklich umfassendes und lebensvolles Bild der antiken Kunst zu geben. Meister wie Sante Bartoli ließen große Kupferwerke über die „Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia" erscheinen, die noch heute wahre Fundgruben für die Kenntnis der antiken Kunst sind, und fanden dabei in Männern wie dem Abbate Bellori ihre gelehrten Ausleger. Eine fremde Fürstin, die Königin Christine von Schweden, legte ihre vielbewunderte Sammlung antiker Werke an. Und so gab es denn auch Maler, die unbeirrt von der kirchlichen Ideenbewegung, als ob nichts vorgekommen wäre, in den alten humanistischen Bahnen weitergingen, Maler, die trotz

Janitschek, Die Malerschule von Bologna, in Dohmes „Kunst und Künstler" Leipzig 1879. — Über Guercino: E. Sanfelice, Bologna 1891.

aller lebhaften Gegenbestrebungen der die Darstellung des Nackten und der antiken Götterwelt verdammenden extremen kirchlichen Partei das schon im Quattrocento geschlungene Band zwischen Archäologie und Kunsttätigkeit immer fester knüpften.

Annibale Carracci, Herkules und Iole. Fresko. Rom, Pal. Farnese.

Das wird der Gesichtspunkt sein müssen, unter dem man die *Carracci* zu würdigen hat, jene merkwürdigen Künstler, die an der Schwelle des 17. Jahrhunderts noch wie Nachzügler des Cinquecento standen. In den Handbüchern werden sie gewöhnlich schlecht behandelt. Und viele ihrer Werke sind tatsächlich von einer Charakterlosigkeit, die weder Fisch noch Fleisch ist. Sie behandeln die Themen der Gegenreformation. Doch die Formensprache, in der sie es tun, ist nicht die naturalistisch wuchtige des Barock, sondern die plastisch edle der Renaissance. Sie malen die Dornenkrönung, Lot mit seinen Töchtern, Susanna und die beiden Alten, Pestkranke, die hilfesuchend sich zum heiligen Rochus schleppen. Doch sogar diese Pestkranken sind von statuarischer Schönheit. Neben der badenden Susanna steht eine Amorstatuette, und die Balustrade, auf die der eine der beiden Alten sich stützt, ist mit einem antiken Relief geschmückt. In der Kunst sind nun aber Form und Inhalt eins. Sowenig es der Antike möglich gewesen wäre, das Pathos der Pergamener mit den Formen des Praxiteles auszudrücken, so wenig ließ der neue gärende Wein des Barock in die

Annibale Carracci, Polyphem. Fresko. Rom, Pal. Farnese.

Annibale Carracci, Pan und Apollo. London, Nationalgalerie.

alten Schläuche des Cinquecento sich fassen. Und indem die Carracci auf die neuen Stoffe der Barockzeit die Ästhetik des Cinquecento projizierten, ergab sich eine störende Dissonanz. Ihre Märtyrerbilder machen den Eindruck der anatomischen Demonstration, weil über allen Szenen, selbst den grausigsten, die marmorne Kälte des Klassizismus liegt. Die Halbfigurenbilder, in denen sie gläubige Andacht, religiöse Verzückung schildern, wirken akademisch glatt. Es ist ja sehr merkwürdig, daß gerade damals (1582), als die Kunst von der marmornen Ruhe der Renaissance zum Leidenschaftlichen übergehen wollte, die Gruppe der Niobe entdeckt wurde. Solche antike Werke, in denen schon Pathos dargestellt war, haben dann die Carracci für ihre Bilder weit mehr als die wirkliche Natur studiert. Wie für die Märtyrer der Laokoon, war für die Sehnsuchtsfiguren Niobe, die Mater dolorosa des Altertums, das Vorbild. Mag es um Trauer oder Ekstase, um Schmerz oder Seligkeit sich handeln — die Grundlage bildet immer der nämliche akademische Normalkopf. Das nimmt ihren Werken die Rassigkeit. Das neue Empfinden und die alte Formensprache, der Geist der Barockzeit und die Ästhetik des Cinquecento, das aufgerüttelte Empfinden der Gegenreformation und die plastische Schönheit der Antike sind zu einem Ganzen zusammengeschweißt, das zwitterhaft wirkt, weil die organische Verbindung von Körper und Seele fehlt.

Doch ganz anders wird das Urteil über die Carracci zu lauten haben, wenn man sie überhaupt nicht als Barockmeister, sondern als Kämpfer gegen ihre Epoche auffaßt. Die Kunst der Barockzeit hatte eine plebejische Grundlage. Sie sollte durch derben Naturalismus auf die Nerven des Volkes wirken. Die Renaissance-

Annibale Carracci, Silen und Satyrn. London, Nationalgalerie.

Annibale Carracci, Adonis stirbt in den Armen der Venus.
Florenz, Galerie Corsini.

kunst dagegen hatte an den kultivierten Geschmack sich gewendet. Alles Agitatorische fehlt ihr. Sie war Kunst schlechthin. Und dieses Banner des reinen Künstlertums wollten die Carracci auch jetzt noch hochhalten. Wenn sie überhaupt zuweilen barocke Themen behandelten, so war das nur ein Zugeständnis, das sie gegen ihren Willen dem neuen Zeitgeist machten. In der Hauptsache fühlten sie sich als Aristokraten, als die Sprößlinge einer edlen Ahnenreihe, als die Hüter eines heiligen Vermächtnisses. Nicht zum Volk, sondern zu den Vornehmen wollten sie sprechen. Gegenüber einer Kunst, die alle Brücken zwischen sich und der Vergangenheit abbrach, glaubten sie festhalten zu müssen an der guten alten Tradition.

Das war der Gesichtspunkt, der die Carracci veranlaßte, im Jahre 1582 ihre bolognesische Akademie zu gründen. *Lodovico Carracci,*

Annibale Carracci, Der Bohnenesser.
Rom, Galerie Colonna.

1555 geboren, scheint der eigentliche Spiritus rector des Unternehmens gewesen zu sein. Er war ein sehr gebildeter Künstler. Er hatte auf seinen Wanderjahren in Florenz vor den Bildern Sartos, in Parma vor denen Correggios, in Mantua vor denen Giulios, in Venedig vor denen Tizians und Veroneses geweilt. Der eine seiner beiden Großvettern,

Agostino, geboren 1557, war noch mehr Gelehrter, der andere, *Annibale,* geboren 1560, der Mann der Praxis. Das künstlerische Programm der Akademie ist in dem Sonett enthalten, das Agostino Carracci an den bolognesischen Maler Niccolo dell' Abbate richtete:

Wer malen lernen will, der sei bemüht,
Nach römischer Art in rechtem Schwung zu zeichnen,
Sich venezianische Schatten anzueignen,
Dazu lombardisch edles Kolorit,
Die Furchtbarkeit von Buonarrotis Geist,
Des Tizian frei natürliche Gestaltung,
Correggios goldig klare Farbentfaltung
Und Symmetrie, wie Raffael sie weist.

Lodovico Carracci, Die Bekehrung des Paulus. Bologna.

Mit anderen Worten: Die alten Klassiker sollten die Leitsterne auch noch für das Schaffen der Jungen sein. Was in ihren Werken lehr- und lernbar war, sollte in die Gegenwart herübergerettet werden. Gipsabgüsse nach der Antike und Stiche nach den Werken der Cinquecentisten dienten als Studienmaterial. Eine Bibliothek ästhetischer Werke wurde angelegt. Agostino hielt theoretische Vorlesungen, Antiquare und Philologen standen zu der Anstalt in engen Beziehungen.

Ist es möglich, auf diese Weise große Künstler zu züchten? Nun, jedenfalls gingen aus der bolognesischen Akademie einige sehr berühmte Maler hervor. Die schlechtesten Akademieprofessoren sind die Carracci nicht gewesen. So sehr sie Nachahmer zu sein scheinen, hat ihr Eklektizismus eine Großzügigkeit, die ihn fast zur freien Schöpfung erhebt. Man sehe nur das Werk, an dem alle drei ihre Kräfte einsetzten, den Freskenzyklus des Palazzo Farnese. Wohl klingt darin

Lodovico Carracci, Susanna und die beiden Alten. London, Nationalgalerie.

alles zusammen: die Antike, die Farnesina, die sixtinische Decke und die Villa Masèr. Alles haben sie als bewußte Eklektiker verarbeitet. Für die Göttergeschichten der Decke war der Stil Raffaels oder Giulio Romanos maßgebend. Die nackten Männer, die sich an den Pfeilern rekeln, die Gesimse stützen und die Deckenmedaillons halten, sind die Nachkommen der Sklaven Michelangelos. In den Wandnischen stehen gemalte klassische Statuen. Trotzdem sind alle Entlehnungen durch einen großen einheitlichen Schwung zusammengehalten. Die Masken, Muscheln und bauschigen Draperien zeigen das ausladende bombastische Formgefühl des Barock. Das Dekorationsprinzip ist festgestellt, das noch für Lebrun bei der Ausmalung der Schloßsäle von Versailles maßgebend blieb.

Agostino Carracci, Die Obstdiebe. Turin.

Und am allerfeinsten sind sie in den Werken, in denen sie überhaupt nicht als Barockmeister, sondern als Renaissancemeister sprachen. Es gibt von ihnen, namentlich von Agostino und Annibale Carracci, Bilder aus der Antike, über die noch ganz die Heiterkeit der Renaissance sich breitet. Satyrn schaukeln sich im Wald. Diana badet mit ihren Nymphen. Pan lehrt den Apollo das Flötenspiel. Danae nimmt den Goldregen des Zeus in ihrem Schoße auf. Galatea kommt von lächelnden Eroten umspielt auf dem Meere daher. Nichts in diesen Werken weist darauf hin, daß sie in den Tagen des Barock entstanden. Die aparten Posen und die flatternden Bänder lassen eher an das Rokoko, an Tiepolo und Boucher denken.

Desgleichen haben sie sich als Landschafter ein neues schönes Gebiet erschlossen. Und auch in diesen Bildern wirken sie nicht wie Söhne der Barockzeit. Indem sie dem großen landschaftlichen

Francesco Albani, Amorettentanz beim Raube der Proserpina. Dresden.

Zuge des Jahrhunderts folgten, malten sie doch ausschließlich Dinge, wie sie die Meister der Renaissance gemalt haben könnten. Sie füllten gleichsam eine Lücke aus, die von der Kunst des Cinquecento gelassen war. Das heißt: Auch durch die Landschaften der Barockzeit geht, wie durch die Figurenbilder, gewöhnlich ein wildes Pathos. Man malt eine aufgerüttelte Natur, den Kampf von Licht und Dunkel, das Wüten der Elemente. Die Landschaften der Carracci sind nicht malerisch, sondern skulptural gedacht. Sie suchen erhabene Linien, plastische Formen. Eine klassische Ruhe ist über alles gebreitet. Die Umgebung der ewigen Stadt, das Albanergebirge mit seinen einsamen Seen und weiten Fernblicken, die Campagna mit ihren mächtigen Bauwerken und ernsten monotonen Bergzügen — das ist der Inhalt ihrer Bilder, die sie mit badenden Männergestalten oder Szenen aus der Bibel und Mythologie staffierten. Etwas Unberührtes, sonntäglich Feierliches scheint über der Natur zu ruhen. Der heroische Landschaftsstil, der später durch den großen Franzosen Nicolas Poussin seine klassische Fassung erhielt, hatte in Agostino und Annibale Carracci seine ersten Vertreter.

Francesco Albani, Venus und Amor. Florenz, Galerie Corsini.

Francesco Albani ging auf diesem Weg mit sehr zierlichen Schritten weiter. Er war ein vornehmer Mann, weniger Berufskünstler als Amateur, ein Mann, der, ohne für den Erwerb arbeiten zu müssen, in seiner Villa bei Rom, dann in Bologna mehr der Dichtkunst und seinen wissenschaftlichen Neigungen lebte. So wirken seine Bilder inmitten der barocken Welt von damals wie zarte arkadische Idyllen. Es gibt von Albani eine ganze Reihe von Deckenbildern, in denen er mythologische Stoffe behandelte. Es gibt auch Altarbilder von ihm, denen er durch allerhand Kinderreigen etwas neckisch Liebliches gibt. Doch am meisten kommt sein feines Talent zur Geltung, wenn er nicht ins Große geht, sondern sich auf kleines Format beschränkt. Fast immer sind in derartigen Bildern die Szenen in die freie Natur verlegt. Auf grünen Rasenflächen erheben sich schöne Bäume. In ihrem Schatten bewegen sich zierliche Putten und die grazilen Körperchen junger Mädchen. Venus namentlich ist die Herrscherin seines Oeuvre. Er malt sie, wie sie, von flatternden Bändern umwogt, sich vor Paris zur Schau stellt, malt sie, wie sie mit Amor in der Landschaft lagert, während in den Bäumen Tauben sich schnäbeln und

Francesco Albani, Toilette der Venus. Madrid, Prado.

Francesco Albani, Diana und Aktäon. Paris.

Amoretten Blumen und Früchte sich zuwerfen, zeigt sie, wie sie vor ihrem Spiegel sitzend Toilette macht, bedient von den Grazien, die ihr das Haar brennen und Geschmeide umlegen, auch von Amoretten, die ihr den Spiegel vorhalten und die Sandalen binden. Oder in anderen Bildern sieht man Apollo, wie er die Daphne verfolgt, Diana mit ihren Nymphen, den Raub der Europa, Salmacis, wie sie den Hermaphroditen umarmt, Pan, wie er die Syrinx bläst, und nackte Göttinnen, die in Wolken lagern. Zierliche antike Tempelchen steigen im Hintergrund auf, und neckische Eroten schlingen sich im Reigen. Es ist keine große, keine ernste Kunst, doch es ist die Kunst einer arkadisch gestimmten Seele, die

Francesco Albani, Die Nymphe Salmacis. Turin.

Kunst eines vornehmen Genußmenschen, der aus den dummen, ihn langweilenden kirchlichen Kämpfen seiner Zeit sich in ein alexandrinisches Griechenland hinüberträumt. Es ist ein Stück Pompeji, auch ein Stück Rokoko, das wie ein niedliches Inselchen sich aus barockem Meere erhebt. Wenn man wollte, könnte man eine sehr interessante Linie ziehen. Man könnte nicht nur darauf hinweisen, daß alle späteren italienisierenden Holländer vom Schlage Poelenburghs ihre Anregungen durch Albani erhielten, sondern man könnte sagen, daß von der Renaissance überhaupt eine doppelte Bewegung ausging. Teils sollte die Kunst zum Volke sprechen. Um das zu können, mußte sie derb und pathetisch werden. So kam in die Renaissanceformen das Blut des Barock. Anderenteils gab es noch immer solche, die an die Amateure, an die „schönen Seelen“ sich wendeten, und an ihnen ging das Auf-

gerüttelte, Pathetische der Zeit spurlos vorüber. Sie knüpften in ihren Werken bei dem an, was in den Venusfesten Tizians enthalten war. Zwar an den majestätischen edlen Formen von damals hatten auch sie sich abgesehen. So leiteten sie das majestätisch Sakrale ins tändelnd Spielerische, das Kalte ins Parfümierte über. Sie malen zierliche Porzellanfigürchen, geben den feierlichen Kompositionen von früher durch kapriziöse Schnörkel einen pikanten Zusatz. So haben sie das 16. und das 18. Jahrhundert verbunden. Albani weist von Giorgione, Luini, Correggio und Parmeggianino direkt in die Zeit des Meißener Porzellans hinüber.

Freilich, zur Charakteristik der herrschenden Zeitstimmung kann die Kunst Albanis nicht dienen. Und auch die Carracci selbst waren

Guido Reni, Der hl. Sebastian. Genua.

Guido Reni, Ecce homo. Dresden.

im Grunde doch nur Unzeitgemäße, die sich vergeblich bemühten, gegen den Strom zu schwimmen. Die Renaissance ließ sich nicht am Leben erhalten. Der Geist des Barock machte zunächst gebieterisch seine Rechte geltend. Und so verfolgt man denn bei allen Künstlern, die aus der Schule der Carracci hervorgingen, daß sie, als Epigonen der Renaissance beginnend, im Laufe ihrer Tätigkeit immer mehr in die Bahnen des Barockstils einlenkten.

Beim Namen *Guido Reni* denkt man vorzugsweise an die berühmte Aurora, die er als Deckenbild für einen Saal des Palazzo Rospigliosi in Rom gemalt hat. Ein Raffael-Schüler scheint zu sprechen, so klassisch sind die Linien, so edel die Draperien der leicht dahinschwebenden Gestalten, die wie Schwestern der tanzenden Horen Raffaels anmuten. Aber neu ist schon hier die Farbe. Bei Raffael würden die Gestalten plastisch vom Nichts sich absetzen. Guido Reni malt Wolken, malt

Guido Reni, Wettlauf der Atalante und des Hippomenes. Neapel, Museo Nazionale.

den Kampf von Licht und Dunkel. Das Meer liegt in tiefem Blau, das Küstengebirge im Schatten da, während am Horizont die Morgenröte in rosigem Glanze aufgeht. Die Formengebung der Renaissance mischt sich mit dem Luminismus des Barock. Und in seinen letzten Werken hat dann auch sonst der Geschmack des Barock gesiegt. Die bekannten Halbfigurenbilder Jesu und der Mater dolorosa mit dem sentimental nach oben gerichteten Blick sind die Werke, nach denen die Vorstellung von Guido Reni sich hauptsächlich formte. Gut sind diese Bilder nicht. Sie würden nicht noch heute zu den am meisten reproduzierten Bildern der Welt gehören, wenn sie nicht jene empfindungsvolle Fadheit hätten, die das Publikum an Kunstwerken so schätzt. Und gerade in ihrer theatralischen Äußerlichkeit sind sie außerdem interessante Belege dafür, daß diese ganze reumütige Rückkehr zum Christentum doch im Grunde eine recht künstlich gemachte, verlogene Sache war. Das, worin bei Botticelli einst tiefster Seelenschmerz sich ausdrückte, ist bei Guido Reni ein effektvolles Spiel mit sentimentalen Blicken. Doch außer solchen Halbfigurenbildern, die er schockweise fabrizierte, hat er auch andere geschaffen, die ihn immerhin als ernsten, keineswegs süßlichen Künstler zeigen. In vielen dieser Werke herrscht noch die Ästhetik der Renaissance. Er gibt seinen schlafenden Christkindern klassisch edle Formen. In seinem Neapeler Bild mit dem Wettlauf der Atalante und des Hippomenes zeichnet er langgestreckte sehnige Körper, die in ihrer skulpturalen Durchziselierung gar nichts mit den speckigen Fleischmassen gemein haben, die man sonst während der Barockzeit liebte. In seinem Simsonbild zeigt er den Heros, wie er

Guido Reni, Die keusche Susanna. Florenz, Uffizien.

plastisch bewegt gleich einer Statue des Giovanni da Bologna auf dem nächtlichen Felde steht. Doch in seinen späteren Werken geht er von dieser Formensprache der Spätrenaissance auch zu kraftvollem Naturalismus und zu wirkungsvoller Lichtmalerei über. Sein Berliner Bild mit dem Besuch des Antonius bei Paulus ist eines der frühesten Eremitenstücke. In seinen Madonnenbildern lagert Maria in gewundener Silhouette auf wogenden Wolken. In seinem Florentiner Susannenbild hat er fein das Licht gemalt, das auf den Köpfen der Alten und auf dem jugendlichen Frauenkörper spielt. Desgleichen setzen auf einem Londoner Bild die grellbeleuchteten Köpfe Lots und seiner Töchter sich sehr effektvoll von dem dunkel schummrigen Hintergrund ab. In seiner Kreuzigung des Petrus hat er das erste typische Henkerstück geschaffen. Und in seinem Bologneser Bild mit dem Bethlehemitischen Kindermord sind die wilden Henker, die schreienden Mütter ohne alle idealisierenden Retuschen gegeben.

Guido Reni, Simson. Bologna.

Guido Reni, Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste. Berlin.

Noch größere realistische Kraft, etwas urwüchsig Vierschrötiges hat *Domenichino*. Während Guido bald weich und schauspielerisch wurde, erscheint Domenichino als schwerfälliger Geselle von derber Ehrlichkeit. Nichts

Guido Reni, Die Kreuzigung Petri. Rom, Vatikan.

Domenichino, Kommunion des hl. Hieronymus. Detail. Rom, Vatikan.

akademisch Leeres kommt auf seiner Jagd der Diana vor. Alles ist von männlicher Herbheit und bronzener Präzision. Beinahe an Poussin klingen die Posen der ganz jugendlichen Gestalten an, die sich die Sandalen lösen oder im Wasser plätschern. In seiner Kommunion des heiligen Hieronymus in der Vatikanischen Galerie malt er den Verfall eines greisen verwitterten Leibes mit erstaunlicher Bravour. Herb, ohne gefallsüchtige Theatralik sind seine Cäcilienbilder. In seinem Bologneser Bild mit dem Martyrium der Agnes liefert er ein grausiges Folterstück. Man muß diesen Giganten sehn, der der Heiligen den Dolch in die Brust stößt, diese nackten Körper, die schmerzverzerrt am Boden sich winden. Das Thema, wie die Zeit die Wahrheit ans Licht bringt, die reine Lehre des Christentums über das Heidentum der Renaissance triumphiert, ist in dem

Domenichino, Bad der Diana. Detail. Rom, Galerie Borghese.

Guercino, Diana. Dresden.

Guercino, Pietà. London, Nationalgalerie.

mächtigen Deckenbild des Palazzo Costagneti sehr ernst behandelt.

Francesco Barbieri, genannt *Guercino*, ist künstlerisch der bedeutendste. Schon in seinem Londoner Nachtstück der Pietà hat er sehr fein das milde Licht gemalt, das auf den Christusleichnam und die ihn beklagenden Engel fällt. Seinen Frauenköpfen — etwa denen von Lots Töchtern auf dem Dresdener Bild — gab er damals einen herb sinnlichen Reiz, wie ihn ähnlich nur die weiblichen Heiligen auf dem Chrysostomosbilde des Sebastiano del Piombo haben. In seinen Dianabildern malte er sehr hübsch den kleinen leuchtenden Halbmond, der über dem Kopfe Dianas strahlt, und das blasse Mondlicht, das sich über den Körper des schlafenden Endymion breitet. Seine Darstellung, wie Har-

Guercino, Lot und seine Töchter. Dresden

Guercino, Rückkehr des verlorenen Sohnes. Turin.

pagus den Cyrus den Hirten übergibt, ist ein bukolisches Hirtenstück. Auf seinem Kleopatrabild in Genua hebt der Fleischton des Oberkörpers und das karmesinrote Gewandstück farbig sehr pikant vom Weiß des Lagers sich ab. Erst in seinen späteren Jahren lenkte er von diesem venezianischen Helldunkel mehr in die Bahnen der Tenebrosi über. Kühne Bewegung und starke Lichteffekte kennzeichnen seine Fresken der Villa Ludovisi, Morguestimmung und naturalistische Wucht sein Begräbnis der Petronilla. Alle Bande, die die Kunst der Carracci mit der Renaissance verknüpften, sind hier zerrissen. Man muß sich erinnern, daß der letzte der Carracci 1619 starb, während Guercino bis 1665 lebte. Er sowohl wie Domenichino und Guido standen schon unter dem Einfluß des Mannes, der unterdessen weit schroffer als die Carracci die Ideale der Barockzeit verkündet hatte: des Caravaggio.

Guercino, Der hl. Sebastian. Berlin.
Kaiser Friedrich-Museum.

Caravaggio und sein Kreis.

Caravaggio, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

Caravaggios Selbstporträt in der Malergalerie der Uffizien zeigt einen verwitterten Kopf mit struppigem Kinnbart. Alles Repräsentierende fehlt. Man sieht einen Künstler bei der Arbeit mit dem Pinsel in der Hand im gewöhnlichen Werktagsrock. Das, was ihn von den Carracci unterscheidet, ist durch dieses Bildnis schon angedeutet. Dort die Aristokraten, die letzten Bannerträger einer alten Kultur, hier der Plebejer, der Prolet, der mit der unverbrauchten Kraft des Naturmenschen in die Kunstwelt eintritt.

Die Lebensgeschichte dieses „uomo fantastico e bestiale" könnte einen Kriminalroman ergeben. In Caravaggio bei Bergamo ist er geboren, also in der Nähe jenes Städtchens, wo Lotto, der erste Meister der Gegenreformation, seine glücklichsten Jahre verlebte. Sein Vater ist Maurermeister. Als dessen Gehilfe kommt er nach Mailand und verdient vier Jahre als Maurergeselle sein Brot. Doch eines Tages hat er einen Arbeiter erstochen und flieht, mit dem Blutbann beladen, nach Venedig. Hier tritt Tintoretto, der zweite Meister der Gegenreformation, in seinen Gesichtskreis ein. Inzwischen hat er, ohne eine Akademie besucht zu haben, mit Pinsel und Farbe umgehen gelernt und wird in Rom vom *Cavaliere d'Arpino,* einem vornehmen, dem Carracci-Kreis nahestehenden Herrn, von dem im Wiener Museum ein Bild mit der Befreiung der Andromeda hängt, halb als Gehilfe, halb als Bedienter

Über Caravaggio: Unger, in Meyers Künstlerlexikon. — Über Salvator Rosa: Cantu, Mailand 1844. Regnet, in Dohmes „Kunst und Künstler", Leipzig 1877. Lady Morgan, Dresden 1824/26. W. Kirchbach, Leipzig 1880.

Cavaliere d'Arpino, Andromeda. Wien.

verwendet. Hier entdeckt ihn ein Maler Prospero, der einen Kunsthandel betrieb, und bestellt bei ihm Bilder. Eins dieser Bilder kauft ein Kardinal del Monte und faßt für den jungen Menschen Interesse. Caravaggio scheint in sicherem Hafen. Denn von den verschiedensten Kirchen werden Altarbilder bei ihm bestellt. Selbst der Papst läßt sein Porträt von ihm malen. Aber in einen Mann der großen Welt verwandelt sich der Maurergeselle nicht. Mit wilden Kumpanen treibt er in den Kneipen sich herum, diskutiert, schimpft, immer bereit, jedem, der seine Ansicht nicht teilt, den Degen in den Leib zu stoßen. Eines Tages tut er es wirklich. Nun ist auch Rom für ihn unmöglich. Er zieht unstät von einem Dorf zum anderen und landet in Neapel. Auch hier bekommt er Aufträge, und die Vergangenheit ist vergessen. Da packt ihn der Dämon aufs neue. Der Cavaliere d'Arpino hatte abgelehnt, sich mit ihm, dem Maurersohn, zu schlagen. Caravaggio will Malteserritter werden, um als Edelmann den Baron zum Zweikampf zu fordern. Darum geht er nach Malta und erreicht seinen Zweck. Für das Porträt des Großmeisters des Malteserordens, das heute im Louvre hängt, bekommt er das Malteserkreuz, auch eine goldene Kette und zwei

Caravaggio, Maria mit dem Kinde. München.

Sklaven geschenkt. Daß er zum Dank dafür einen der Malteser verwundete und ins Gefängnis gesetzt wurde, schien ein gleichgültiges Nachspiel, denn er entkam bald und arbeitete in Sizilien. In Syrakus wie in Messina und Palermo entstanden große Altarwerke. Erst als er nach Neapel zurückkehrt, ereilt ihn das Schicksal. Die Malteser haben Leute gedungen, die eines Abends ihm auflauern. Nun folgt Schlag auf Schlag. Schwer verwundet, will er auf einem Boot nach Rom entfliehen. Denn auf Verwendung eines Kardinals hatte der Papst die Begnadigung zugesichert. Doch der blutende Mann erregt Verdacht. Er wird von einer Strandwache festgehalten und

Caravaggio, Der Tod Mariä. Paris, Louvre.

Caravaggio, Der hl. Matthäus. Berlin.

Caravaggio, Martyrium des hl. Petrus. St. Petersburg.

Caravaggio, Judith mit dem Haupt des Holofernes. Florenz, Galerie Corsini.

in Haft genommen, bis sein Name festgestellt ist. Als er zum Ufer zurückkommt, ist sein Boot verschwunden. Briganten haben die Gelegenheit zu einem Fange benutzt. Seiner Habe beraubt, abgehetzt, sterbend, schleppt er sich bis Porto d'Ercole und erliegt dort seinen Wunden, vierzig Jahre alt.

Man erinnere sich nun der Künstlerbiographien der älteren Zeit. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als Castiglione seinen „Cortegiano" schrieb, war jene antike gravitas, die er als Merkmal des vollendeten Kavaliers bezeichnet, auch das Wesen der Maler. Auf den Höhen des Lebens wandeln sie, den Typus des Cortegiano, des vornehmen Weltmannes, auch in ihrer Person verkörpernd. Auf dieses stolze, vom Glanze der Majestät umstrahlte Geschlecht folgte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die Generation der Gelehrten. Wie Professoren sehen die Maler auf ihren Bildnissen aus. Mit Gelehrten und Dichtern verkehren sie, dichten selbst, schreiben Bücher über Archäologie, Ästhetik und Kunstgeschichte, Konferenzen werden eingerichtet, in denen sie Vorträge halten über die Ziele der wahren Kunst. In der Universitätsstadt Bologna erlebte diese gelehrte Kunst die letzte Nachblüte. Nun kommt der Rückschlag.

Aus dem Volke war die Bewegung gegen den Libertinismus der Kirche hervorgegangen. Erst vom Volke gedrängt, war die Kirche selbst zu Reformen geschritten. So kamen auch aus dem Volk die ersten Maler, in deren Werken rein die Stimmung der Epoche sich ausspricht. Auf die Aristokraten folgen die Plebejer, auf die Denker die Naturburschen, die nur noch den Pinsel, nicht die Feder führen. Ein neuer Stand, der ungeschieden geblieben war von der Natur, aber geschieden vom Formelkram der Akademien, tritt in die Kunstbewegung ein. Alle sind sie aus den Niederungen des Lebens hervorgegangen, der ein Maurersohn, der der Sohn eines Tagelöhners. Keiner hat eine Akademie besucht, keiner gelehrten Unterricht empfangen. Auch nicht in

Caravaggio, Judith. Neapel, Museo Nazionale.

großen Städten, wo der Anblick von Kunstwerken früh den Geschmack in bestimmte Richtung lenkt, sind sie aufgewachsen. Vom Lande stammen sie oder aus jungen Städten wie Neapel, die noch keinen Anteil an einer der großen Kunstphasen der Vergangenheit gehabt haben. So entbehren sie der Vorzüge, die mit der Entwicklung aus langer Ahnenreihe verknüpft sind. Ihre Kunst ist eine derbe, sanguinische, zuweilen rohe Kunst. Ein an den alten Meistern geschulter Amateurgeschmack, wie der der Carracci, konnte sich nur entsetzen über diese brutale Derbheit, diese plumpe Naturabschrift. Aber solche Plebejer waren nötig, um einem Neuen, das kommen mußte, die Bresche zu schlagen. Und wie zur Zeit der Revolution Guillotinen errichtet werden mußten, damit der dritte Stand zu seinem Rechte kam, konnte dieses neue plebejische Künstlergechlecht nur mit Gewalt, mit Gift und Dolch sich durchsetzen. Alle sind sie wie zu Castagnos Tagen wilde Gesellen, deren Namen ebensosehr in die Galerie der großen Verbrecher, wie in die der großen Maler gehören.

Caravaggio, Grablegung. Rom, Vatikanische Galerie.

Caravaggios Auftreten gleicht dem plötzlichen Einbrechen einer Naturgewalt. Er kommt vom Land mit der Zuversicht des Bauern, der nichts fürchtet, hat breite Ellbogen, mit denen er alles im Wege Stehende zur Seite stößt. Mit derselben barbarischen Schroffheit, wie in unseren Tagen Courbet, eifert er gegen die Akademien und erklärt die Natur für die einzige Lehrmeisterin. Ihr wolle er alles danken, nichts der Kunst. Je mehr Runzeln sein Modell habe, desto lieber

Caravaggio, Die Spieler. Rom, Galerie Sciarra.

sei es ihm. Packträger und Bettler, Dirnen und Zigeunerinnen holt er für seine religiösen Bilder heran, freut sich an schwieligen Händen, zerrissenen Lumpen und schmutzigen Füßen. Nachdem die Renaissance nur das Vornehme zugelassen, glaubt der Plebejer Caravaggio nur in der plebejischen Welt das Schöne finden zu können, bezeichnet sich als demokratischen Maler, der den vierten Stand zu Ehren brächte.

Wenn man schon die Bilder des Domenichino und Guercino kennt, so versteht man ja kaum das Aufsehen, das die Werke Caravaggios machten. Denn er ist nicht naturalistischer, als es jene Meister gewesen waren, als sie die Kommunion des Hieronymus und das Begräbnis der Petronilla malten. Doch er ging ihnen um ein Menschenalter voraus.

Caravaggio, Die Lautenspielerin. Wien, Liechtensteingalerie.

Caravaggio, Homer. Venedig, Akademie.

So erklärt es sich, daß sein Naturalismus als Revolte empfunden wurde, während man den der Späteren schon als etwas Gewohntes hinnahm. Caravaggio als erster hat den Kirchenbildern den Erdgeruch der Rustizität gegeben. In dem Münchener Madonnenbild wird Maria von einem alten Bettlerpaare verehrt. Der Mann kniet so, daß man direkt auf seine großen, vom Staub der Straße beschmutzten Füße blickt. Auf dem Bilde in Loreto kniet vor ihr ein alter verwitterter Pilger, eine zerrissene fettige Mütze in den schwieligen Händen haltend. Auch in dem Wiener Bilde der Madonna vom Rosenkranz wendet sich die Aufmerksamkeit zuerst auf die wettergebräunten Gestalten aus dem Volk, die mit nackten, schmutzigen Füßen vor Maria knieen. In seinem Louvrebild mit dem Tode der Maria malt er eine Wasserleiche. Der Körper einer Ertrunkenen mit dickem, aufgetriebenem Leib und geschwollenen Füßen liegt steifgestreckt da. Sein heiliger Matthäus in

der Berliner Galerie ist ein derber Proletarier von ungeschlachter Größe. Handelt es sich um Marterszenen, so vermeidet er alle idealisierenden Retuschen und zeigt wirklich leidende Menschen, deren Körper vor Schmerz sich krümmt. Beim Judiththema hatten die Akademiker nur eine ruhige Gestalt gegeben: die Heldenjungfrau wie sie den abgeschlagenen Kopf des Holofernes in einen Sack legt, den eine Dienerin bereithält. Caravaggio in dem Neapeler Bild schildert die Mordszene selbst. Zwei Riesenweiber stürzen sich auf den Schlafenden. Seine Augen quellen hervor. Mit Blut ist das Bett bespritzt. Man denkt an Charlotte Corday, die den Marat tötet. Auch in dem Bild der Galerie Corsini in Florenz ist das Totenstilleben, der blutende Kopf in der Strohwanne, mit grausiger Wucht gegeben. Die gleiche Morguestimmung ist über den Medusenkopf der Uffizien gebreitet. Und seine Grablegung Christi in der Vatikanischen Galerie wirkt, mit ähnlichen Werken der Eklektiker verglichen, wie die Ouvertüre eines neuen Zeitalters: keine edlen Gebärden, sondern schrille Wahrheit der Gesten. keine veredelten Körper, sondern Gestalten von dickem plebejischen Lebensblut.

Caravaggio, Die Wahrsagerin.

Man versteht von Bildern solcher Art, daß er bei seinem Auftreten als Apostel der Häßlichkeit galt, daß die an Idealismus gewöhnten Augen seine Werke als eine Versündigung am heiligen Geist der Kunst empfanden. Man bezeichnete ihn als den Maler der dreckigen Füße. Agostino Carracci karikierte ihn wegen seiner „äffischen Nachahmung der mißgestalteten Natur“ als haarigen Wilden, einen Zwerg daneben und einen Affen auf den Knien. Baglione bezeichnete ihn als Ruin der Kunst, als den Antichristen der Malerei. Auch die Kirche machte

Schwierigkeiten. Sein Louvrebild mit dem Tode der Maria mußte aus Santa Maria della Scala in Trastevere entfernt werden, weil die naturalistische Auffassung des Themas Anstoß erregte. Trotzdem war es gerade dieser Naturalismus, den die Zeit verlangte. Und indem Caravaggio als erster mit beiden Füßen auf das neue Erdreich des neuen Jahrhunderts sich stellte, hat er ein neues großes Kapitel der Kunstgeschichte eröffnet. Naturlaute erklangen wieder, nachdem man so lange nur schön gedrechselte Phrasen gehört hatte. Eine starke Persönlichkeit sprach, kein Kompilator. Die Kunst wurde wieder naturalisiert, nachdem man so lange Zeit das oberste Ziel darin gesehen hatte, die Natur zu verkünsteln. Dabei stand ihm ein enormes Können zur Verfügung. Mit wilder Bravour sind seine Bilder heruntergeschmettert. Selbst die Beleuchtung steigert noch die machtvolle Wirkung. Nachdem er anfangs einen venezianischen Goldton geliebt hatte, hielt er später seine Bilder so düster, als ob das Licht von oben in einen Keller fiele oder die Figuren in einem Kerker sich bewegten. Grell und scharf ist einzelnes beleuchtet, während anderes schwarz sich in dunklem Hintergrund verliert. In ähnlichem Sinne hatte schon Tintoretto gearbeitet. Doch der eigentliche „Kellerlukenstil“, der dann für ein Menschenalter maßgebend wurde, erhielt erst durch Caravaggio seine klassische Formulierung. Die Art, wie er das Licht auf kahlen Köpfen spielen läßt, mutet manchmal wie ein Vorwegnehmen dessen an, was später Rembrandt gab.

Was von seinen Kirchenbildern gilt, gilt von seinen Volksstücken nicht minder. Es ist ja selbstverständlich, daß ein Mann, der für seine Heiligen möglichst vierschrötige derbe Modelle verwendete, diese Proletarier auch für schön genug hielt, um sie ohne biblische Etikette zu malen. So wurde Caravaggio, der erste naturalistische Kirchenmaler, auch der erste große Meister des Sittenbildes. Und indem er, wie in unseren Tagen Courbet, lebensgroßen Maßstab für seine Darstellungen wählte, trug er mehr als jeder andere dazu bei, daß das Sittenbild allmählich der Kirchenmalerei als gleichberechtigter Kunstzweig zur Seite trat. Auch in den ersten dieser Volksstücke war er der Erbe der Venezianer. Das hübsche blonde Mädchen der Liechtensteingalerie, das so träumerisch den Tönen seiner Laute lauscht, setzt die Musikbilder der venezianischen Schule fort, deren schönstes Paradigma das in der Pittigalerie befindliche Konzert des Giorgione ist. Doch später wurde er auch in derartigen Bildern barock, sowohl in den Stoffen wie in der Technik. An die Stelle goldig leuchtender Farbe tritt düsteres Kellerlicht. Die Gestalten, vorher ruhig, bekommen einen Hauch des Terribile, einen Zug abenteuerlicher urwüchsiger Wildheit. Mit Landsknechten, Zigeunern und Dirnen trieb er in den Winkel-

kneipen sich herum. Und diese Leute, in deren Gesellschaft er am liebsten war, sind auch die Helden seiner Bilder. Für den Kardinal del Monte malte er die wahrsagende Zigeunerin, die heute in der Galerie des Kapitols bewahrt wird, für ihn die Falschspieler der Galerie Sciarra, die in anderer Redaktion auch in Dresden vorkommen. Sängergesellschaften, alte Fiedler und vespernde Bauern sind in anderen Werken gemalt. Damit war den Folgenden ein neues großes Gebiet erschlossen. Nicht nur italienische Meister, auch Spanier, Niederländer und Franzosen erhielten durch Caravaggio die Anregung, nun ebenfalls in lebensgroßen Bildern Szenen aus dem Volksleben darzustellen.

Salvator Rosa war sechs Jahre nach dem Tode Caravaggios geboren.

Salvator Rosa, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

Salvator Rosa, Studienköpfe.
Rom, S. Luca.

Von einem direkten Einfluß ist also nicht zu reden. Doch unmittelbar neben diesen Meister muß man ihn deshalb stellen, weil der erste Schauplatz seiner Tätigkeit die Stadt war, wo Caravaggios Kunst besonders gezündet hatte: Neapel, und weil er auch als Mensch mit Caravaggio sehr viel gemein hat. Er war wie dieser ein unruhiger wilder Geist. Aus dem Priesterseminar entflohen, treibt er als Lautenspieler und Serenadensänger sich in den Osterien von Neapel herum. Dann beginnt er zu malen, wandert, ohne eine Akademie gesehen zu haben, mit Mappe und Farbenkasten in der Umgebung der Stadt umher. Räubern in die Hände gefallen, setzt er, halb als Gefangener, halb aus Lust am Banditenleben, mit diesen zusammen seine Streifzüge durch die Wildnis der Abruzzen fort. Als alter Herr mag er auf diese Abenteuer seiner Jugend wie auf einen wilden Roman zurückgeblickt haben. Denn aus dem Briganten war ein Grandseigneur, aus dem

Salvator Rosa, Kain und Abel. Rom Galerie Doria.

armen Rapin ein mit Aufträgen überhäufter Hofmaler geworden: das Bildnis der Uffizien zeigt ihn als sehr vornehmen Herrn mit Sammetrock und breitem Kragen aus Brüsseler Spitzen. Ein brigantenhafter, abenteuerlicher Zug ist seiner Kunst gleichwohl geblieben. An Schmuggler und Wegelagerer, an dumpfe Spelunken, in denen lichtscheues Gesindel zusammensitzt, an Hexen und Geistererscheinungen denkt man vorzugsweise, wenn sein Name genannt wird.

Aus dem Alten Testament greift er die Szene mit Kain und Abel heraus. Zwei wilde Zigeuner scheinen in rasendem Kampf sich aufeinander zu stürzen. Sein Bild mit der Hexe von Endor erinnert daran, daß zur nämlichen Zeit Shakespeare seinen Hamlet und Macbeth dichtete. Ein Kohlenbecken dampft. Eulen flattern umher. Tierskelette liegen am Boden. Eine halbnackte Megäre murmelt ihre Zaubersprüche, und der Spirit Samuels tritt als ernstes Phantom dem Saul entgegen. Die Hexenküchen des Teniers wirken sehr unschuldig neben solch wilder Phantastik. Das Thema Christus zwischen den Schriftgelehrten verwendet er dazu, eine ganze Galerie alter verwitterter Banditen zusammenzustellen. Das Thema vom heiligen Wilhelm, der in unheimlicher, nur von Schlangen und Ungetümen bewohnter Landschaft seine athletischen Bußübungen verrichtet, hatte in ihm einen besonders geeigneten Interpreten. Auch seine antiken Bilder haben eine seltsame Briganten-

Salvator Rosa, Samuels Geist erscheint dem Saul. Paris, Louvre.

poesie. Er malt den Gigantensturz, wilde Kerle, die, von Felsblöcken und Blitzen getroffen, jäh zurücktaumeln, den blinden Belisar, der durch eine einsame gewitterschwüle Landschaft wandert, Ödipus, der auf dem Berg der Erinnyen ausgesetzt wird, und Pluto, der mit Proserpina in den feurigen Schlund der Hölle hineinfährt. Manchmal, wenn er etwa den grimmen Iason schildert, wie er den Drachen blendet, denkt man bei diesen Bildern an nordische Götterphantastik. Seine Hippokampen und Tritonen, die sich mit Felsblöcken bekämpfen, wirken wie Böcklinsche Kentauren, und sein Bild mit der Verschwörung des Catilina würde an Davids „Schwur der Horatier" anklingen, wenn es nicht gleichzeitig etwas so brigantenhaft Düsteres hätte. Wilde Landsknechte, die in dumpfen Kneipen zusammenhocken, Schlachten und Reitergefechte mit wild sich aufbäumenden Pferden und dickem Pulverqualm, der über die Landschaft sich lagert, hat er in anderen Werken geschildert. Und durch seine Landschaften ist er ganz besonders berühmt. Während in denen der Carracci das plastische Naturempfinden des Cinquecento ausklingt, können die Salvator Rosas geradezu als Schulbeispiele für das Naturempfinden der Barockzeit gelten. Die Werke der Carracci sind von klassischer Ruhe. Nur die Umgebung Roms mit ihren erhabenen Linien, ihren plastischen Formen kam ihrem Geschmack entgegen. Salvator Rosa, obwohl er die größte Zeit seines Lebens in Rom sich aufhielt, hat doch nie die ruhige Majestät der

Salvator Rosa, Jesus und die Schriftgelehrten. Neapel, Museo Nazionale.

Salvator Rosa, Der hl. Wilhelm. Wien.

Salvator Rosa, Der verlorene Sohn. St. Petersburg.

ewigen Stadt, sondern immer nur abenteuerliche Felswände und zerklüftete Bergzacken, die zerbröckelnde Trümmerwelt der Abruzzen gemalt. Auch nicht in heiterem Sonnenglanz sieht er die Natur; nur wenn sie grollt oder vor dem Losbrechen eines Orkans ängstlich zusammenschauert, ist sie ihm lieb. Mit mächtigen Wolken überzieht er den Himmel oder führt in die Einsamkeit felsiger Wüsten. Ruinen und verwetterte Bäume starren empor. Mächtige Eichen werden vom Sturm zerzaust. Drohendes Gewitter ballt über finstere Schluchten sich zusammen. Bleierne Malariastimmung liegt über der ausgedörrten Erde, oder Blitze zucken aus schwarzen Wolken hernieder. Etwas düster Unheimliches oder ungestüm Aufgerütteltes geht durch alle Werke. Orte, an die Erinnerung an Blutvergießen, an einstige wilde Kämpfe sich knüpft, sind ihm besonders lieb. Er malt die wild zerklüfteten Felsen des Caudinischen Passes, wo das römische Heer sich der Gnade des Siegers ergab, die sumpfige Ebene am Volturno, wo Hannibals Krieger, vom Fieber gepackt, dahinstarben, die zackige Kalksteinspitze des Monte Cavo mit dem zerfallenen Felsennest Otranto, das 1480 die Türken zerstörten. Man denkt an die Bilder, die im 19. Jahrhundert Kaspar Friedrich und Karl Friedrich Lessing den klassizistischen Landschaften Kochs und Rottmanns entgegensetzten. Und mit diesen deutschen Romantikern von 1830 berührt er sich auch darin, daß er durch die Staffage noch die Stimmung erläutert. In diese schaurigen, vom Orkan durchbrausten Gegenden konnten auch nur schaurige Gestalten passen. Wie bei Lessing, der mittelalterlich wirken wollte, in Mönchen und Nonnen, in Rittern und Burgfräulein die elegisch mittelalterliche Stimmung der Landschaft ausklingt, sind also Abenteurer und Ban-

Salvator Rosa, Marine. Florenz, Gal. Pitti.

diten, Wegelagerer und Söldner die einzigen Wesen, die Salvators düstere Welt bevölkern. Tieck läßt in der berühmten Stelle des Sternbald, in der er das Landschaftsideal der Romantiker prophetisch kennzeichnete, einen Maler sagen: „Einsame, schauerliche Gegenden möchte ich abschildern, morsche, zerbrochene Brücken, über schroffe Felsen führend, einem Abgrunde gegenüber, durch den sich ein Waldstrom schäumend drängt; verirrte Wandersleute, deren Gewänder im feuchten Winde flattern; furchtbare Räubergestalten, aus dem Hohlweg heraus; angefallene und geplünderte Wagen; Kampf mit den Reisenden.“ Und das, was damals in der Phantasie der Romantiker lebte, hatte schon zwei Jahrhunderte vorher Salvator Rosa gegeben.

Luca Giordano, Der Tod des Seneca. Paris, Louvre.

Über die anderen des Caravaggio-Kreises können wenige Worte genügen. Man geht in den Galerien an *Manfredi* und *Saraceni* ziemlich gleichgültig vorüber, da ihre Werke den Naturalismus Caravaggios doch nur in abgeschwächter Fassung zeigen. Auch *Luca Giordano* hat nur manchmal, beispielsweise in seinem sterbenden Seneca des Louvre, die Wucht des Caravaggio. Seine meisten Bilder, namentlich die mythologischen, lassen in ihrer heiteren Feststimmung fast an Veronese denken.

Und das übrige Italien. So ungeheuer viel während des 17. Jahrhunderts produziert wurde, hat man im allgemeinen doch die Empfindung, daß Italien sich anschickte, die Führerschaft in der Kunst anderen Völ-

Luca Giordano, Das Urteil des Paris. Berlin.

kern zu überlassen. Aus der bolognesischen Akademie gingen noch Künstler wie *Sassoferrato* und *Carlo Cignani* hervor. Aber alles, was sie schufen, ist glatt, temperament- und talentlos. Sie sind die Vertreter des ewig Kitschigen, Repräsentanten einer geleckten Schönmalerei, der trotz

Cignani, Cimon im Gefängnis. Wien.

der barocken Themen jegliche Zeitsignatur fehlt. An Francesco Bissolo, der einst den Bellini verwässerte, kann mit dem nämlichen Recht wie an Adrian van der Werff und Angelika Kauffmann gedacht werden. In Ferrara arbeiteten *Ippolito Scarsello* und *Carlo Bonone*. Der eine hat etwas Pikantes, Gepudertes, der andere hat in seiner heiligen Cäcilie, die während ihres Spiels von der Geisterhand des Engels berührt wird, ein Werk geschaffen, das gewisse spiritistische Effekte des Gabriel Max vorausnimmt. Interessanter ist die Schule von Genua. Es lebte dort *Bernardo Strozzi*, genannt *il Capucino*, der, außer feierlichen Madonnenbildern, besonders Volksstücke — blinde Bettler, Gänserupferinnen, alte Musikanten und dergleichen — malte, Werke, die zeigen, durch wie enge Fäden die Kunst des 17. Jahrhunderts mit der von Courbet befruchteten modernen Malerei verknüpft ist. *Benedetto Castiglione*, der Hirtenstücke mit Ziegen, Schafen, Pferden und Hunden malte, ist gleichfalls hervorzuheben. Der bedeutendste in Mailand war *Daniele Crespi*, der das blasse Licht, das

Sassoferrato, Maria mit dem Kinde. Mailand, Museo Poldi Pezzoli.

Bernardo Strozzi, Joseph, die Träume deutend. Paris, Louvre.

Bernardo Strozzi, Maria mit dem Kinde. Paris, Louvre.

Carlo Bonone, Die hl. Cäcilie mit dem Engel. Rom, Galerie Corsini.

auf blasse Körper fällt, sehr apart gemalt hat und in der lächelnden Melancholie seiner Frauenköpfe noch einen gewissen Zusammenhang mit Leonardo aufweist. Aus Modena ist *Bartolommeo Schidone,* dessen Christkinder an

Benedetto Castiglione, Reiterzug.

Bernardo Strozzi, Der Bettler. Rom, Galerie Corsini.

Daniele Crespi, Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen. Mailand, Brera.

Orazio Lomi gen. Gentileschi, Verkündigung. Turin.

die hermaphroditischen Wesen Parmeggianinos anklingen, aus Pisa *Aurelio Lomi* zu verzeichnen, dessen Hauptwerk eine boudoirhaft gehaltene Verkündigung ist. In Rom entfaltete der aus Urbino stammende *Federigo Baroccio* eine ausgedehnte Tätigkeit, in dessen Werken barocker Schwung sich mit der Helldunkelmalerei Correggios verbindet. Religiöse Operetten könnte man seine Werke nennen. Denn die Apostel auf seinem Abendmahl in Urbino sind sehr elegante Statisten, die in bühnenmäßiger Lebhaftigkeit auf den schönen Operntenor schauen, der mit verzücktem Augenaufschlag die Hostie segnet. Auch in seinen anderen Werken, Madonnen, der Vision des Franziskus oder der Erscheinung Christi vor Magdalena, darf man Ernst nicht erwarten. Alles ist spielerisch und kokett. Nur das weiche correggeske Sfumato und ein hübscher Sinn für aparte Gesten

Daniele Crespi, Pietà. Madrid, Prado.

Federigo Baroccio, Rosenkranzmadonna. Sinigaglia.

Bartolommeo Schidone, Ruhender Amor. Neapel, Museo Nazionale.

versöhnt mit den sonst recht theatralischen Werken. Außerdem hatte Rom in *Michelangelo Cerquozzi* einen tüchtigen Schlachtenmaler und in *Domenico Feti* einen beachtenswerten Meister, der in einem seiner Bilder die Geschichte von Hero und Leander hübsch schilderte und in einem anderen, der „Melancholie", der sentimentalen Zeitstimmung einen nicht unsympathischen Ausdruck gab.

In Florenz, dem alten Zentrum der italienischen Kunst, herrschte gleichfalls noch Leben. Doch gerade bei diesen Meistern zeigt sich, daß Völker mit langer Kulturvergangenheit nur schwer einer neuen Bewegung folgen. Die Geister von Andrea del Sarto und Bugiardini scheinen noch jetzt über Florenz zu schweben. Sowohl die Delikatesse der Formensprache wie der zarte Silberton der Bilder weist noch auf diese Meister der klassischen Ära hin. Gehen wir durch die Pittigalerie,

Federigo Baroccio, Christus erscheint der Magdalena. Florenz, Uffizien.

in der die hauptsächlichsten Werke sich befinden, so stoßen wir zunächst auf die beiden Allori. Von *Alessandro Allori* rührt ein Madonnenbild her, auf dem Maria als backfischhafte junge Dame dargestellt ist, der ihr kleineres Brüderchen, das Christkind, einen Kranz aus weißen Rosen aufsetzt. Den Namen *Cristofano Allori* braucht man nur zu nennen und sofort taucht in der Erinnerung die Judith auf, jenes sinn-

Federigo Baroccio, Das Abendmahl. Urbino.

Domenico Feti, Tod des Leander. Wien.

lich üppige, von gelbem Gewand umwogte Judenmädchen, das den Betrachter aus großem schwarzumränderten Auge anschaut. In *Cigolis* Trinität verbindet sich mit der Barockstimmung die silbergraue Feinheit del Sartos. Die hübschen Mädchen, die auf *Rossellis* Bild mit dem Triumphe Davids dahinstürmen, lassen ebenfalls noch an Lucrezia del Fede, die schöne Gattin del Sartos, denken. *Antonio Tempesta* malte

Alessandro Allori, Maria mit dem Kinde. Florenz, Gal. Pitti.

Cristofano Allori, Das Opfer Abrahams. Florenz, Gal. Pitti.

Jagdbilder, *Lorenzo Lippi* die Halbfigur einer Agathe, die auf silbernem Teller ihre Brüste darbietet. *Francesco Furini* ist

Cigoli, Trinität. Florenz, S. Croce.

Cristofano Allori, Judith. Florenz, Pal. Pitti.

malerisch der interessanteste der Gruppe. Es ist sehr fein, wie weich und duftig in seinen Bildern die nackten Körper aus dem dunkeln Hintergrund aufleuchten. In der Pittigalerie sieht man von ihm die Darstellung, wie Gott-Vater Adam und Eva ermahnt, nicht vom Baum der Erkenntnis

Lorenzo Lippi, Die hl. Agathe. Florenz, Uffizien.

Francesco Furini, Die büßende Magdalena. Wien.

Francesco Furini, Lot und seine Töchter. Madrid, Prado.

zu essen: das Ganze eine dumpfe Harmonie bleichweißer, dunkelgrüner und tiefblauer Töne. Im Museo del Prado hängt ein Bild, das Lot mit seinen Töchtern, in Wien eins, das die büßende Magdalena darstellt. Und auch diese beiden Werke sind dem modernen Geschmack ungemein

sympathisch. Denn Furini hat nichts von dem saucig Schweren der Tenebrosi. Er malt das Weben des Lichtes, das wesenlos und doch allgegenwärtig auf den Dingen kost. Nur Prud'hon und Henner haben den bleichen Silberton nackter Körper, die aus dämmrigem Halbdunkel auftauchen, noch mit solcher Gourmandise gemalt. — Für *Carlo Dolci*

Carlo Dolci, Die hl. Cäcilie.
St. Petersburg.

Carlo Dolci Der hl. Sebastian.
Florenz, Gal. Corsini.

Carlo Dolci, Christus,
Brot und Wein segnend. Dresden.

darf man sich eigentlich nicht begeistern. Denn seine Charakteristik ist in seinem Namen enthalten. Er wirkt unangenehm süß, wenn er etwa Andreas darstellt, der, vor dem Kreuze niederkniend, seine Seele dem Herrn empfiehlt, oder Christus, wie er das Sakrament einsetzt und am Ölberg betet. Trotzdem muß man es Carlo Dolci lassen, daß er unter den Zuckerbäckern der Kunstgeschichte nicht der schlechteste war. So süß seine Bilder sind, sind sie doch nie geschmacklos. Eine

gewisse reizvolle Tanagraschönheit ist über seine Marien gebreitet, deren blasses Köpfchen er mit bleichen Teerosen schmückt. Sein Sebastian ist ein Mondscheinprinz, der noch von dem Louvre-Johannes Leonardos abstammt. In seinen Cäcilienbildern weiß er die Bewegung feiner blasser Hände und das Aufgehen in Musik recht hübsch zu geben. Der Rokokoanmut der Gestalten entspricht das aparte ovale oder achteckige Format, in dem er gern seine Bilder hält. Die schönen Seelen des 17. Jahrhunderts werden an solchen Werken sehr viel Freude gehabt haben.

Und das Ergebnis dieser Übersicht? Man sieht, daß, trotz Tintoretto und Caravaggio, der Barockstil keine rechten Wurzeln in Italien faßte. Die Themen sind zwar barock, doch die naturalistische Wucht, die man eigentlich erwarten sollte, sucht man in den Bildern vergeblich. Es fehlt die Kongruenz von Stoff und Stil. Bartholomäus, der geschunden wird, vergißt nicht, darauf zu achten, daß seine Bewegungen schön sind. Magdalena, vor dem Totenkopf grübelnd, hat vorher die Draperien ihrer Gewandung effektvoll geordnet. Man sieht keine Menschen, die mit sich beschäftigt sind, sondern solche, die dem Betrachter Paradevorstellungen religiöser Schwärmerei und Zerknirschung geben. Selbst Märtyrerbilder werden zur Einschmuggelung sinnlicher Reize benutzt, und die antike Mythologie, die derartige Wirkungen noch mehr gestattete, behielt stets ihre Freunde. Italien war eben doch, trotz Venedig und Neapel, das klassische Land der Renaissance. Die Freude an schöner Nacktheit und an edlen Gesten ließ sich nicht ausrotten. Die antiken Statuen leiteten auch jetzt noch die Maler zu einer gewissen plastischen Noblesse an. Die eigentliche Aufgabe der Barockzeit aber war die malerische Verherrlichung des Häßlichen. Die neuen Lichtprobleme, die aufgetaucht waren, konnten nur gelöst werden, wenn keine statuarischen Gesichtspunkte die luministischen kreuzten. Und darum sind die Klassiker der Epoche nicht die Italiener gewesen. Das entscheidende Wort zu sprechen, waren jene anderen Völker berufen, über deren Land die Sonne der Antike nie geleuchtet hatte.

Carlo Dolci, Der hl. Andreas vor dem Kreuz. Florenz, Pal. Pitti.

Die Anfänge der spanischen Malerei.

Die Eindrücke, die man auf einer spanischen Reise hat, sind wesentlich verschieden von denen, die man in Italien empfängt. In Rom wird man auf Schritt und Tritt erinnert, daß man auf klassischem Boden steht. Nicht nur die Überreste der alten Baukunst erzählen davon, auch den Menschen sieht man an, daß sie die Nachkommen derer sind, die den antiken Bildhauern als Modelle dienten. Alles ist von statuarischer Schönheit. Edel der Körperbau, edel die Geste. In Spanien gibt es solche klassische Typen nicht. Wer aus Büchern von andalusischer Frauenschönheit weiß, ist zunächst enttäuscht, daß sie den landläufigen Schönheitsbegriffen so gar nicht entspricht. Man sieht keine interessanten Linien. Denn die langen schwarzen Tücher, die auch von jungen Mädchen getragen werden, verdecken die Körperformen. Man sieht auch keine eigentlich hübschen Gesichter, wenigstens ist klassische Regelmäßigkeit der Züge sehr selten. Lediglich um malerische Feinheiten handelt es sich. Der teefarbene, fast ins Grünliche spielende Teint und das ebenholzschwarze, oft mit weißen Granatblüten geschmückte Haar ergeben einen Zusammenklang sehr pikanter Farben. Doch noch viel häufiger als Schönes sieht man in Spanien Häßliches. Die italienischen Bettler sind kaum ernst zu nehmen. Sie haben den Bettlerberuf ergriffen, weil das dolce far niente sie reizt. Als frohe Tagediebe rekeln sie sich auf dem Pflaster herum und lassen ihre wundervollen Körper in der Sonne rösten. Bei den spanischen Bettlern denkt man weder an die Bronzestatuenschönheit, noch an die olympische Heiterkeit ihrer italienischen Kollegen. Selbst der Nervenstarke taumelt manchmal zurück vor all dem Gräßlichen, Widrigen, das sich aufdrängt. Sie sind fürchterlich, diese eitrigen Fleischklumpen, die hier noch Menschen heißen, diese Krüppel mit den

Allgemeines: Lucien Solvay, Paris 1887. Paul Lefort, Paris 1893. — Über Pacheco: Asensio, Sevilla 1876. — Über Cespedes: Turino, Madrid 1868.

ausgelaufenen, triefenden Augen, die an den Straßenecken hocken, diese blödsinnigen, blinden alten Weiber, die statt der Nase ein tiefes Loch im Gesicht haben und wie schaurige Automaten den Titel einer Zeitung in die Welt krächzen. Wenn irgend etwas auch diese entsetzlichen Gestalten für ein Malerauge noch schön macht, so ist es die raffinierte Art, wie sie mit dem Schmutz oder dem farbigen Schimmer der Umgebung sich zu tonigem Stilleben verweben. Es ist malerisch reizvoll, diese häßlichen Jungen zu sehen, die in ihrer Lumpenherrlichkeit würfelnd am Boden kauern, oder diese zahnlosen blätternarbigen Hökerinnen, deren schwarze Kleidung mit dem Grün des Gemüses oder dem Goldton der Früchte so fein zusammenklingt. Die Barockkunst drängte nun auf das Naturalistische und Malerische. Es ist also klar, daß die spanischen Künstler im Vorteil vor ihren italienischen Genossen waren. Während in Italien sowohl die Renaissancetradition wie die statuarische Schönheit des Volkes einen Naturalismus sans phrase schwer aufkommen ließ, konnten die Spanier die eigentlichen Klassiker der Barockzeit werden, weil ihnen das Leben etwas anderes als eine malerische Häßlichkeit überhaupt nicht zeigte.

Dazu kommt noch ein zweites, das ebenfalls dazu beitrug, daß gerade Spanien im 17. Jahrhundert so herrscht. Die Weltgeschichte ist, wie man es ausdrücken kann, ein großes Drama, in dem jedes Volk sein Stichwort abwartet, um auf die Bühne zu treten. Rom, die Stadt des Augustus, war während des Mittelalters stumm und erwachte sofort zum Leben, als im 15. Jahrhundert die heidnische Renaissance begann. Frankreich, das Land, wo im 13. Jahrhundert Boccaccio, der Verfasser des Decamerone, geboren worden war, stand dann fünf Jahrhunderte abseits, um sofort die Führung zu übernehmen, als die Zeit für den Esprit eines galanten Rokoko reif war. Und Spanien? Nun, man braucht nur an den düster zelotischen Geist des 17. Jahrhunderts zu denken, um sofort zu fühlen, daß gerade diese Epoche die werden mußte, in der Spanien sein Losungswort ausgab. Es würde den Moment, wo es geschichtlich eine Rolle spielen konnte, verpaßt haben, wenn es nicht gerade damals in die Arena getreten wäre.

Denn Spanien ist ja das Land der Ketzerhinrichtungen und Autodafés. Alle Ritualmorde, die schon in früheren Jahrhunderten die Päpste beglaubigten, all jene Bluttaten, die das große Märtyrerbuch der römischen Kirche verzeichnet, wurden von Spanien diktiert. Schwarze, düstere Gestalten sitzen auf dem Throne des Landes, Könige, die nicht mit den Insignien ihrer irdischen Macht, sondern in brauner Dominikanerkutte sich begraben lassen. Und wenn im 17. Jahrhundert der Klarheit hellenischen Geistes wieder die Nacht des Mittelalters gegenübertrat, so machten das eigentlich die Spanier. Der Glaubens-

kampf war bei ihnen Tradition. So kämpften sie im 16. Jahrhundert gegen den Paganismus der römischen Kirche ebenso wie im Mittelalter gegen die Mauren. Aus Spanien stammten jene starren gregorianischen Prinzipien, die in der Vernichtung der Ketzer, der schonungslosen Reinigung der Kirche durch die Rückkehr zur Zucht des Mittelalters gipfelten. Namentlich durch Ignatius von Loyola und durch seine Schöpfung, den Jesuitenorden, wurde der Anstoß zu der großen Bewegung gegeben, die seitdem über die Länder ging und die man mit Recht eine Hispanisierung der katholischen Kirche nannte.

Die Kunst ist nun immer der treue Spiegel des Volkscharakters. Also muß auch in der spanischen Malerei sich das alles äußern. Während die italienische Kunst, von antikem hellenischen Blut durchsetzt, sich als halb heidnisches Erzeugnis darstellt, muß in der spanischen der Angelpunkt alles Christliche sein. Durch starre Dogmengläubigkeit und fanatische Kirchlichkeit muß sie in schroffstem Gegensatz zur italienischen stehen.

In der Tat glaubt man, wenn man die Geschichte der älteren spanischen Kunst überschaut, zu fühlen, daß sie sich des Weges, den sie ging, immer bewußt war, daß sie nach dem Ziele, das sie im 17. Jahrhundert erreichte, von Anfang an ausspähte. Auf eine lange Vergangenheit schaut sie nicht zurück, denn die Nachwirkung des Gebotes „Du sollst dir kein Bildnis deines Gottes machen“ hat, wie es scheint, überhaupt lange das Emporkommen der Malerei verhindert. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tauchen vereinzelte Altarwerke auf, und daß die Anregung dazu auf Jan van Eyck zurückgeht, der auf seiner portugiesischen Reise Spanien berührt hatte, ist wohl eine irrige Annahme. Roger van der Weyden, dessen Hauptwerke sich in spanischen Kirchen befinden, scheint auf die Maler gewirkt zu haben. Sein grimmer Ernst, seine bluttriefende Wildheit sagte ihnen mehr als die weltmännische Geschmeidigkeit Jan van Eycks. Noch schroffer als in den niederländischen und deutschen Altarwerken jener Zeit ist in den spanischen des *Juan Nuñez, Antonio del Rincon* und *Velasco de Coimbra* das mönchische Puritanische, herb Asketische betont. Heilige sieht man, die mit ernst beschwörendem Blick die Symbole ihres Märtyrtums zeigen; Mönche, die in einsamer Zelle betend vor dem Kruzifix knieen; Nonnen, die den Hungertod sterben, und Bischöfe, die ketzerische Bücher verbrennen. Man sieht Christus, wie er, an die Martersäule gebunden, eine Jammergestalt, aus trostlosen Augen uns anblickt, oder wie er als Weltenrichter, streng wie der Vorsitzende eines Inquisitionstribunals, die Guten von den Sündigen trennt.

Das war das spanische Quattrocento. Dann kam in Italien die Zeit, von der Nietzsche sagte, daß sie die Überwindung des Christen-

tums an seinem Sitze bedeutete. Raffael verherrlicht im Auftrag Leos X. in den Gemächern des Vatikans die heidnische Philosophie und Dichtung. Ein Kardinal läßt sich sein Badezimmer mit Liebesgeschichten der alten Götter ausmalen. Ein anderer meint, daß zur Vollkommenheit des päpstlichen Hofes nichts fehle als schöne Frauen. Und einer der nächsten Päpste gibt auf seinem Totenbett dem Priester, der ihm die Freuden des Jenseits ausmalt, mit schmerzlichem Lächeln die Antwort: „Dieser Genuß ist um so größer, je länger er aufgeschoben wird." Spanien bleibt auch in dieser Zeit noch das Land einer aufgerüttelten Mystik. Osuna schreibt 1521 sein „Abecedario espiritual", eine Unterweisung, wie man zu völliger Gemeinschaft mit Gott gelangen könne. Die heilige Theresa von Jesu, in deren Schriften die religiöse Hysterie ihren klassischen Ausdruck fand, und San Pedro de Alcantara, der Bettelmönch, der nur noch aus Knochen und dunkelgebräunter Haut bestand und das wenige von Schlaf, das er sich nicht abgewöhnen konnte, in seiner engen Zelle sitzend verrichtete, sind weitere Gestalten, an die man denkt, wenn vom Spanien des Cinquecento die Rede ist. Demgemäß bewahrte auch die Kunst sogar in dieser sonst ganz heidnischen Zeit ihren streng christlichen Charakter. Wohl hielten mythologische Bilder Tizians im strengen Eskorial ihren Einzug. Wohl pilgerten die Maler, gleich denen der anderen Länder, nach Italien, um dort ihre technische Ausbildung zu vollenden. Sie ändern ihre Handschrift im Sinne des Cinquecento. Statt steif und eckig schreiben sie nun fließend und rund. Ja, sie grübeln sogar viel im Sinne der italienischen Akademiker über die Ziele der wahren Kunst. Sie bemühen sich, wie alle damals, um die Schönheitslinie und um edle Komposition. Aber Heiden werden sie nicht. Einen antiken Stoff hat keiner behandelt. Sogar Tizian hatte ja für Karl V. und Philipp II. in der Hauptsache christlich allegorische Werke zu liefern. Er malte außer einer weinenden Mater dolorosa jenes seltsame Bild „Die christliche Religion gerettet durch Spanien", malte die im Pradomuseum bewahrte Allegorie des Ruhmes mit all den Menschen, die die Insignien ihrer irdischen Macht zu Füßen der Dreieinigkeit niederlegen, darunter Karl V., in eine Kutte gehüllt, und Philipp, der betend mit gefalteten Händen emporblickt. Auch sonst gestatten die ausländischen Werke des Pradomuseums sehr deutliche Rückschlüsse auf das, was in Spanien der Kunst erlaubt war. Es ist bezeichnend, daß Furini, Benedetto Crespi und Tintoretto, also streng kirchliche Maler, unter den Italienern besonders hervortreten, bezeichnend, daß von Niederländern besonders der Höllenmaler Hieronymus Bosch und der düstere Pessimist Pieter Brueghel (mit seinem Triumph des Todes) auffallen. Und hiermit ist denn auch das Stoffgebiet angedeutet, in dem sich die

Spanier bewegen. Spanien hat eine eigentliche Renaissance nie gehabt, den Göttern Griechenlands niemals geopfert. Bezeichnend ist sogar, daß die jungen spanischen Meister, die zu ihrem Studium nach Italien gingen, scheu jede Berührung mit Rom vermieden. Sie gingen fast nur nach Venedig, dem alten, starren, byzantinischen Venedig, das, trotz Giorgione und Tizian, doch ein Bollwerk der Kirche geblieben war und die Ideen der Gegenreformation zuerst verkündete.

Die spanische Malerei des 16. Jahrhunderts ist also im Grunde recht langweilig, da es sich ohne viel Abwechselung immer nur um strenge Dogmengläubigkeit, um weltflüchtige Askese und verzückte Visionen handelt. Es ist schon gesagt worden, welche wichtige Rolle das Dogma der unbefleckten Empfängnis in der Kunst des 17. Jahrhunderts spielte. Dieses Thema scheint — wenn man von den vereinzelten Darstellungen des Piero di Cosimo, des Timoteo Viti und des Francesco Zaganelli absieht — im Spanien des Cinquecento seine erste klare Formulierung erhalten zu haben. Bei den italienischen Bildern handelte es sich doch nur um eine leichte Umgestaltung des alten Motivs der Verkündigung. Die spanischen dagegen stellen schon im 16. Jahrhundert das Thema fest, an dem noch Murillo festhielt. Das heißt: der alte Danaemythus ist im Sinne der Blockbücher ins Christliche umgedeutet. Maria, als große mächtige Gestalt, schwebt von Ätherglanz umflossen über der Erde. Engel umflattern sie. Den Fuß hat sie entweder auf den Halbmond oder auf die Weltkugel, zuweilen auch auf den Drachen, das Ungetüm der Apokalypse, gesetzt. Die Hände sind gefaltet oder auf der Brust gekreuzt. Den Blick richtet sie nach oben, als ob sie einer fernen Sphärenmusik lausche. Das Mysterium der Konzeption vollzieht sich. Sie wird befruchtet von den goldenen Strahlen des heiligen Geistes, der als mächtige Taube über ihr schwebt. Auch bei den Bildern der Verkündigung ist alles Genrehafte vermieden. Der Engel weist mit feierlicher Gebärde auf die Taube des heiligen Geistes hin, die auf Maria ihre Strahlen herniedergießt. Das Pendant zu den Bildern der Immaculata Conceptio bilden die Darstellungen des Kruzifixus, der vom dunkeln Nachthimmel sich abhebt. Außerdem wird aus der Christuslegende oft dargestellt, wie der Leichnam vom Kreuze genommen wird und Engel ihn beklagen. Im übrigen ist die Heiligenlegende die unerschöpfliche Fundgrube. Man sieht ernste Geistliche, besonders den Bischof Basilius, wie sie ihre Bücher schreiben oder Schülern ihre Lehre diktieren; fanatische Mönche, die sinnend auf den Totenkopf schauen, Priester wie Gregor oder Benedikt, denen, während sie am Altar die Messe lesen, der blutende Leib des Heilandes erscheint. Daß die grausigsten Martyrien im Lande der Stiergefechte sogar während des Cinquecento be-

liebt blieben, braucht gar nicht betont zu werden. Namentlich die Köpfung der heiligen Agnes und die Röstung des Laurentius kehren immer wieder. Sogar zur Abfassung gedankenschwerer dogmatischer Traktate mußte die Malerei ihre Kräfte leihen. Erde und Himmel, Realistisches und Mystisches sind hier schon, ganz wie in den Bildern der Barockzeit, vermischt. Kurz, wenn die Formen, deren sich die Maler bedienen, auch die geschwungenen, leicht idealisierten der Renaissance sind, weisen die Gedanken, die sie in dieser Formensprache ausdrücken, doch schon ganz auf das 17. Jahrhundert hin.

Neben der kirchlichen Malerei spielte in einem Feudalstaat wie dem spanischen mit seinen Granden und Kirchenfürsten selbstverständlich auch die Porträtkunst eine sehr große Rolle. Und sogar diese Bildnisse verraten sofort, daß man nicht im heidnischen Italien, sondern im Lande der Glaubenskämpfe sich befindet. Spanien ist ja das Land der schwarzen Priester. Überall auf den Straßen wimmelt es von Mönchen. Franziskaner, Kartäuser, Benediktiner in braunen und weißen Kutten schreiten daher. Jedes Kloster hat seine Ahnengalerie. Die großen Toten des Ordens sollten als mahnende Phantome auf ihre lebenden Ordensbrüder herniederschauen. Man findet also in Spanien als besondere Gattung das Mönchsporträt. Düstere Männer, Geistliche, die weniger Geistliche als Untersuchungsrichter zu sein scheinen, schauen mit dem Blick des Großinquisitors uns an. Neben den Hofmalern der Mönche stehen die Hofmaler der Könige. Doch auch diese weltlichen Bilder wirken so kirchlich streng, als ob sie mehr in Klöster als in Paläste gehörten. Man kann sich keinen größeren Gegensatz vorstellen als den zwischen italienischen Bildnissen des Cinquecento und den Porträts, die zur nämlichen Zeit in Spanien entstanden. In Italien handelt es sich um weltliche Vornehmheit. Die Herren lassen sich mit dem Schwert, die Damen mit dem Fächer darstellen. In Spanien verbindet sich ein düster mönchischer Geist mit dem eisigen Hauch byzantinischen Zeremoniells. Devotionelle Motive herrschen vor. Besonders häufig ist das des Kniens. Die spanischen Könige liebten, in Statuen sich darstellen zu lassen, wie sie in der Grabkapelle ihrer Ahnen vor den Sarkophagen ihrer Vorfahren knien. So sind sie auch in ihren Bildnissen sehr oft kniend gemalt. Das ist nun namentlich für Damen das unvorteilhafteste Motiv, das sich denken läßt. Denn kniende Figuren wirken verkrüppelt und zwergenhaft. Doch in dem bigotten Spanien opferte man der Religiosität gern die Schönheit. Sehr oft kommt ferner das Motiv des Rosenkranzbetens vor. Prinzen und Prinzessinnen, die in den anderen Ländern dargestellt wurden, wie sie etwa mit einem Hund oder einem Schaukelpferd spielen, stehen hier gravitätisch nebeneinander und

legen die Hände auf einen Rosenkranz. Soweit nicht religiöse Motive gewählt wurden, ist es das Hofzeremoniell, das in diesem Lande eisiger Etikette jede Bewegung regelt. In den anderen Ländern hatten die Künstler Freiheit. Sie konnten die Stellungen wählen, die ihnen künstlerisch die günstigsten zu sein schienen. Die spanischen Könige ließen sich nur malen in der Pose, die sie beim Audienzerteilen einzunehmen pflegten. Das heißt, sie sitzen niemals, sondern stehen stramm aufgerichtet in scharfer Frontalansicht da. Die eine Hand hält etwa ein Schriftstück, der andere Arm liegt militärisch am Körper an. Die Kleidung ist ausschließlich schwarz. Selbst Orden werden nur in schwarzen Miniaturnachbildungen an schwarzer Schnur getragen. Fast noch ernster und gravitätischer sind die Damen. Sie stützen die eine Hand fest auf die Lehne eines Sessels, in der anderen halten sie ein großes Taschentuch aus Brüsseler Spitzen. Irgendwelche Leutseligkeit oder weibliche Koketterie gibt es nicht. Ebenso aristokratische wie stolz abweisende Gesichter tauchen aus den steifen Halskrausen auf. Eine breite Krinoline — guardia de vertu, Tugendhüter, wurde sie in Spanien genannt — gibt der Figur das Aussehen einer Glocke. Ein Kreuz auf der Brust weist oft daraufhin, daß die Fürstin stolz darauf ist, Oberin eines geistlichen Ordens zu sein.

Wenden wir uns, nachdem diese allgemeine Charakteristik der spanischen Malerei des 16. Jahrhunderts gegeben ist, zu den hauptsächlichsten Vertretern der einzelnen Schulen. In Madrid begegnet uns da die merkwürdige Gestalt des *Morales*. Die Spanier nennen ihn el divino, so wie man in Italien vom göttlichen Raffael spricht. Und was hat er gemalt? Nun, man denkt an Johannes den Täufer, der in härenem Gewand in der Wüste lebte und sich von Heuschrecken nährte. Etwas Urtümliches, Wildes, Asketisches lebt in diesen seltsamen Werken, die von denen der italienischen Cinquecentisten so verschieden sind wie der Text der Bibel von einem Gesange Homers. Maria, eine alte Matrone, ringt in tränenlosem Schmerz ihre knöchernen Finger. Oder sie schaut zum Kreuze empor, während ihr dicke Tränen an den Backen herunterlaufen. Oder sie preßt wie in Schmerz erstarrt den wunden Leichnam ihres Sohnes an sich. Ihre Hände decken die Brust Jesu dann so, daß sie von weitem wie der Brustkorb eines Skelettes wirkt. Oder Christus, ein armer, geschlagener Schächer, ist mit dicken Stricken an die Säule gefesselt. Scheußliche, zahnlückige Kerle peinigen ihn, Blutstropfen fließen von der Dornenkrone nieder, mit Striemen und Wunden ist der Leib bedeckt. Die folgenden Meister von Madrid *Juan Fernandez Navarrete* und *Vicente Carducho* wirken nicht ganz so schroff, weil die italienische Formensprache, deren sie sich bedienen, den Realismus abdämpft. Aber hinter Navarrete stand, als er seinen

Antonis Mor, Bildnis der Kaiserin Maria. Madrid, Prado.

Antonis Mor (?), Don Carlos. Kassel.

„Christus in der Vorhölle“ malte, immerhin kein Renaissancemeister, sondern der große Maler der Gegenreformation, Tintoretto. Carducho malte eine Kreuzabnahme von pathetischer Wildheit und schuf in seinen Darstellungen zur Geschichte des Kartäuserordens schon eines jener Mönchsepen, wie sie später Zurbaran schrieb.

Die Reihe der Hofporträtisten wird durch einen Niederländer, *Antonis Mor,* eröffnet. Und es ist interessant zu sehen, wie gleich dieser Fremde sich den Forderungen des spanischen Hofstils beugte. „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio.“ Dieser Beschluß des Konzils von Nicäa gab den Erzeugnissen der byzantinischen Kunst einst ihr uniformes Gepräge. Das Malerbuch vom Berge Athos bestimmte ganz genau jeden Typus, jede Gewandfalte, jede Geste. Und ähnlich starre Satzungen, nicht von der Kirche, aber vom Hofzeremoniell diktiert, waren für den spanischen Porträtmaler maßgebend. Mor hat die Kaiserin Marie, die Gemahlin Maximilians II., und den Herzog von Alba, hat namentlich Philipp II. in einer ganzen Reihe von Porträts verewigt. Und diese Bilder haben nichts mit denen gemein, die er in den Niederlanden malte. Die Damen sind gewöhnlich kniend,

Antonis Mor, Bildnis Philipps II. Eskorial.

Alonso Sanchez Coello, Bildnis der Infantinnen Margarete Isabella Klara Eugenia und Catalina Michela. Madrid, Prado.

Alonso Sanchez Coello, Maria von Österreich. Brüssel.

die Herren in starrer Audienzpose dargestellt. Charakteristisch ist namentlich das Bild in der Bibliothek des Eskorial, das Philipp II. im Alter von 70 Jahren zeigt. Der junge Elegant, wie ihn Tizian malte, ist nun ganz zum Eremiten geworden. Schwarz ist die Kleidung, etwas Müdes, Gemartertes liegt im Auge. Auch Hofnarren, wie den Pejeron des Pradomuseums, hat er gemalt, und man denkt schon an Velazquez, wenn man diesen klumpfüßigen, kropfigen Kerl sieht, der mit einem Spiel Karten in der Hand so stumpfsinnig dasteht.

Alonso Sanchez Coello, Bildnis des Don Juan d'Austria. Madrid, Prado.

Auf den Niederländer Mor folgte der Spanier *Alonso Sanchez Coello,* und selbst einem Kunstkenner, der das Gras wachsen hört, dürfte es schwer sein, den Unterschied anzugeben, der zwischen Mors und Coellos Werken besteht. Denn das Schema, der von der Etikette festgestellte Kanon ist so mächtig, daß jeder sich ihm beugen muß. Man sieht hier die Kinder Philipps II. Und mag es sich um die Infantin Margarete Isabella Klara Eugenia oder Catalina Michela handeln, sie halten, wenn sie klein sind, den Rosenkranz und fassen, wenn sie erwachsen sind, gravitätisch nach der Lehne eines Sessels. Der

eisige Ernst der Züge, die Orden an der Brust und die starre Spitzenkrause steigern den Eindruck zugeknöpft unnahbarer Hoheit. Prinz Karl ist manchmal in der Audienzpose, manchmal betend dargestellt. Nur in dem Porträt des Don Juan d'Austria, des Siegers von Lepanto, ist ausnahmsweise durch kriegerisches Beiwerk, durch Rüstungen und

Pantoja de la Cruz, Bildnis Philipps II. Madrid, Prado.

Pantoja de la Cruz, Bildnis der Isabella von Valois. Madrid, Prado.

Pantoja de la Cruz, Bildnis der Margarete von Österreich. Madrid, Prado.

Kanonenrohre auf den Soldatenberuf hingewiesen. Der Hofmaler Philipps III. wurde *Pantoja de la Cruz*. Und abermals wechseln nur die Namen der Dargestellten. Die habsburgischen Gesichter und die vom Zeremoniell bestimmten Posen bleiben sich unheimlich gleich. Ja, nicht nur diese drei Hofmaler des 16. Jahrhunderts sind sich zum Verwechseln ähnlich, man kann sie sogar, wenn man nur auf die Auf-

fassung achtet, kaum von Velazquez, dem großen Meister der nächsten Epoche, trennen. Denn Velazquez verhält sich zu ihnen zwar wie reine Malerei zur kolorierten Zeichnung. Er hat über seine Werke den denkbar größten malerischen Charme gebreitet, während die älteren noch im Sinne Bronzinos alle Einzelheiten des Kostüms und der Schmucksachen mit spitzem, zeichnerischem Pinsel hinschrieben. Doch im übrigen vermochte auch er an den überkommenen Satzungen so wenig zu rütteln, wie es im Mittelalter den Künstlern gestattet war,

Vicente Juanes, Das Martyrium des hl. Stephanus.
Madrid, Prado.

gegen die Vorschriften der kirchlichen Ikonographie irgendwie zu verstoßen.

Außer in Madrid wurde eine große Tätigkeit in Valencia entfaltet. Von den Meistern, die dort arbeiten, soll *Vicente Juanes* seine Ausbildung in der Raffael-Schule erhalten haben. Und man wird tatsächlich gewisse antike Elemente in seinen Werken finden. Das Pferd in dem Martyrium der St. Agnes scheint beispielsweise nach einem der Rosse des Quirinal kopiert. Einige nackte Kinder erinnern an ähnliche Raffaels. Doch was würde Raffael zu der rohen Art gesagt haben, wie der Henker die Heilige beim Haar packt und mit dem Schwert langsam, orientalisch gleichgültig ihr das Köpfchen vom

Rumpfe sägt. Obwohl man Juanes den spanischen Raffael nannte, ist in seinen Bildern wenig Raffaelisches enthalten. Hart und eckig sind die Bewegungen, bunt und brüsk die Farben. Namentlich seine Bilder aus der Stephanuslegende lassen weniger an das italienische Cinque-

Vicente Juanes, Das Abendmahl. Madrid, Prado.

cento als an einen spanischen Judenaufstand denken. Etwas wie der Haß eines geknebelten, plötzlich sich empörenden Volkes liegt in diesen jüdischen Kerlen, die den Heiligen nach der Synagoge schleppen und ihn mit Berserkerwut steinigen. Auch sonst setzen sich die Bilder des Juanes aus Köpfen von scharf jüdischem Gepräge zusammen. Und hier ist es wohl die spanische Buchstabengläubigkeit, die ihn zur Wahl dieser Typen veranlaßte, die sich vom herkömmlichen Schönheitsideal so weit entfernen. Es ist ja bekannt, daß im 19. Jahrhundert Ruskin sich scharf über die historische Unwahrheit aussprach, die darin liegt, daß Raffael aus Petrus und Paulus, die doch Juden gewesen seien, schöne griechische Philosophen machte. Ein Künstler wie Holman Hunt ging daraufhin nach Palästina, um dort an orientalischen Juden seine Studien zu machen. Ebenso sachlich glaubte Juanes zu verfahren, wenn er die Gestalten des Neuen Testamentes als Juden darstellte. Christus

Vicente Juanes, Die hl. Familie. Madrid.

ist als Schmerzensmann an die Säule gefesselt. Maria sitzt mit dem Kinde da. Die Apostel sind beim Abendmahl an der Tafel vereint — stets sieht man Gestalten mit scharf gebogener jüdischer Nase. Und mit diesem rationalistisch sachlichen Element

Francisco de Ribalta, Die Evangelisten Johannes und Matthäus. Madrid, Prado.

verbindet sich dann das dogmatische, das auch gar nicht im Sinne des italienischen Cinquecento lag. In seinen Madonnenbildern ist alles Genrehafte vermieden. Johannes naht scheu mit dem Spruchband „Ecce agnus dei". Engel kommen mit Nägeln, der Lanze und einem riesigen Kreuz herbei. Sein Abendmahl schildert kein Diner, sondern die feierliche Einsetzung des Sakramentes. Christus als Religionsstifter hebt mit mächtiger Gebärde die Hostie empor. Von der Bedeutung des Momentes ergriffen, blicken die Jünger wie hypnotisiert auf ihn hin. *Francisco de Ribalta,* der nicht nach Rom, nur nach Oberitalien kam, fand im dortigen Kolorismus wahlverwandte Züge. Correggios Helldunkel zog ihn an, aber mit der Technik des lächelnden Italieners malte er ebenfalls düster spanische Stoffe: klösterliche Gestalten in weißer Kutte sind dargestellt, etwa der heilige Bruno, wie er, den Fuß auf die Weltkugel setzend, in der einen Hand die Bibel hält und den Finger der anderen in jener Schweigsamkeit, die sein Ordensgelübde vorschrieb,

Francisco de Ribalta, Der hl. Franziskus von Assisi. Madrid, Prado.

Pedro Campaña, Maria mit Kind. Berlin.

auf den Mund legt. Oder Maria und Johannes wandeln vom Grabe des Herrn heim. Oder Lukas und Markus sinnen in einsamer nächtlicher Landschaft ihren Gedanken nach. Oder flimmernde Sterne werfen ihr gespenstisches Licht auf den blassen Leichnam des Erlösers, den, bevor er ins Grab gebettet wird, Engel beklagen.

Sevilla, die Stadt, die in der Barockzeit Spanien die meisten seiner großen Klassiker schenkte, hatte ebenfalls schon im 16. Jahrhundert eine blühende Malerschule. Man muß hier chronologisch mit Peter de Kempeneer beginnen, den die Spanier *Pedro Campaña* nennen. Der Ausgangspunkt für diesen Meister ist wohl Roger van der Weyden gewesen, wenigstens hat seine Kreuzigung in der Kathedrale von Sevilla viel von dem wilden Rogerschen Pathos. Sonst ist er besonders durch düster ernste Madonnen bekannt. Maria, ein zigeunerhaftes Weib, reicht in nonnenhafter Scheu ihrem Kinde die Brust, das nie der schöne italienische Bambino, sondern ein in Windeln gehülltes kleines Bauernkind ist. Der zweite Sevillaner, *Luis de Vargas,* lenkte dann mehr in die Bahnen des Cinquecento ein. In seinem Hauptwerk, der „These von der Menschwerdung Christi“ in der Kathedrale von Sevilla, klingen die Gestalten an Raffael, Correggio und Vasari an. Er hat sogar gewagt, Nacktes zu geben, denn er malt die nackten Beine Adams, den nackten Busen der Eva. Doch wie unerhört das in Spanien empfunden wurde, geht daraus hervor, daß allein wegen des nackten Beines von Adam das Bild im Volksmunde den Namen la gamba, das Bein, erhielt. Und im

Pedro Campaña, Kreuzabnahme. Sevilla, Kathedrale.

übrigen hat er mit den entlehnten Formen doch ein streng dogmatisches, nie von einem Italiener gemaltes Thema bearbeitet. Die Szene ist dargestellt, wie Maria mit dem Kinde im Arm als Erlöserin den ersten Sündern erscheint. Auch in seinen übrigen Bildern kann er als Renaissancemeister nicht gelten. Es ist nicht cinquecentistisch, daß er die Schrecken des Jüngsten Gerichtes schildert,

Luis de Vargas, These von der Menschwerdung Christi (la gamba). Sevilla, Kathedrale.

nicht cinquecentistisch, daß in seine Anbetung der Hirten eine himmlische Erscheinung hereinragt oder daß er den Ziegenbock und das Stroh mit der naturalistischen Freude Riberas malt. Der Folgende, *Juan de las Roëlas,* der sich in Venedig bei Tintoretto gebildet hatte, war Kleriker wie einst in Italien Fra Angelico und konnte schon deshalb in seinen Bildern nichts anderes als die Stoffe der spanischen Devotion behandeln. Sehr schön ist seine Konzeption des Museums von Sevilla, diese Jungfrau, die, von Engeln getragen und von Ätherglanz umflossen, über einem so weltfernen,

Luis de Vargas, Anbetung der Hirten. Sevilla, Kathedrale.

herrlichen Stück Erde schwebt. In seinem Martyrium des Andreas in der nämlichen Sammlung schafft er ein grausiges Henkerstück. Der Heilige ist mit Seilen an das schiefe Kreuz gebunden. Arbeiter hantieren mit Leitern und Werkzeugen. Der Hauptmann zu Pferde überwacht die Szene. Und oben hat

Juan de las Roélas, Unbefleckte Empfängnis.
Sevilla, Museum.

der Himmel sich aufgetan, Engel musizieren oder streuen Blumen hernieder. Auch in seinem Hauptwerk, dem Tod des heiligen Hermengild, steht Irdisches und Überirdisches unvermittelt nebeneinander. Unten sieht man ein Mönchsstück mit der Genauigkeit Zurbarans gegeben; oben Engel, die mit Palmen, Harfen, Geigen, Notenbüchern und Blumen durch den lichtgebadeten Äther flattern. *Francisco Herrera,* der erste Lehrer des Velazquez, ist außerhalb Spaniens durch das große Bild des Louvre bekannt, wie der heilige Basilius seine

Lehre diktiert. Und sie sind mächtig wie Könige der Urwelt, diese Mönche, deren Kutten so lapidare Falten werfen. *Francisco Pacheco,* des Velazquez zweiter Lehrmeister, war als Schriftsteller der Typus des Akademikers. Er hat sehr viel geschrieben darüber, daß ein stilvolles Kunstwerk nie Naturkopie sein dürfe, sondern daß es die Aufgabe des Künstlers sei, die an sich häßliche Natur durch Idealisierung

Juan de las Roélas, Martyrium des hl. Andreas.
Sevilla, Museum.

zu verbessern. Aber bei seinen beiden Konzeptionen in der Kathedrale und im Museum von Sevilla wird man ebenfalls nichts Akademisches, nichts Idealisiertes im Sinne des italienischen Cinquecento finden. Alles ist herb, groß und ernst. Maria — namentlich in dem Bilde der Kathedrale — hat ein Köpfchen von unbeschreiblich apartem, andalusischem Liebreiz. Eher wird man durch das große Abendmahl des *Pablo de Cespedes* an die edlen Apostel der Raffaelschen Teppiche gemahnt. Doch diese stilistischen Einzelheiten, die er dem Formenschatz der

Renaissance entnahm, dürfen auch hier nicht vergessen machen, daß die ganze Gestaltung des Motives eine streng dogmatische ist. Wie Juanes malt Cespedes den feierlichen Moment der Einsetzung des Sakramentes. Die Taube des heiligen Geistes schwebt über Christus.

Francisco Pacheco, Mariae Empfängnis.
Sevilla, Kathedrale.

Juan de las Roélas, Der Tod des hl. Hermengild.
Sevilla, Museum.

Francisco Pacheco, Mariae Empfängnis.
Sevilla, Museum.

Summa: Die Werke verraten in Einzelheiten der Formenanschauung ihre Zugehörigkeit zum Cinquecento. Aber der Geist, der in ihnen waltet, ist keineswegs der der Renaissance, sondern der des Jesuitismus. Indem die Spanier nicht die römischen, sondern die ober-

italienischen Meister studierten, setzen sie sich gleichzeitig in den Besitz koloristischer Ausdrucksmittel, wie sie eine Malerei nicht entbehren konnte, die weniger an das Auge als an das Dunkel der Empfindung sich wendete. Und so bedurfte es nur noch der großen naturalistischen Bewegung, die im nächsten Jahrhundert kam, da war die eigentlich klassische spanische Kunst geboren, jene Kunst, die Spanisches nicht mehr in kosmopolitischer Sprache, sondern im heimischen Dialekt ausdrückte.

Die ersten spanischen Klassiker.

Das 17. Jahrhundert wurde, wie man weiß, die Zeit der großen Kulturblüte Spaniens: die Zeit, als Calderon seine sinnlich rauschenden, mystisch romantischen Dichtungen schuf, und die Kunst all jene Meisterwerke erstehen ließ, vor denen man staunend in den spanischen Kirchen, den spanischen Museen und Schlössern weilt. Vom Allermerkwürdigsten, was entstand, darf ein Buch über die Geschichte der Malerei nicht sprechen. Es sind jene Statuen, die man in den Kirchen mit halb entsetzten, halb entzückten Augen sieht. Denn die Malerei, die Kunst des schönen Scheins, genügte an Naturwahrheit nicht den Anforderungen, die von der Kirche an Kunstwerke gestellt wurde. Alles mußte packend, möglichst handgreiflich sein, mußte die zwingende Gewalt des Wirklichen haben. Also wurde die Plastik die herrschende Kunst der Spanier. Nicht jene Plastik, die die Griechen erfanden. Dem antiken Geschmack muß es ein horror sein, diese fürchterlichen Dinge zu sehen. Und doch! Schillers bekannte Verse, daß die Kunst nie die Wirklichkeit erreichen solle, und daß, wenn die Natur siege, die Kunst entweiche, treffen, wie alle ästhetischen Regeln, nicht zu. Die Japaner und die spanischen Bildhauer beweisen das Gegenteil. Bei den polychromen Statuen ist noch Idealismus gewahrt. Denn obwohl sie in bunten Farben leuchten und die Illusion des Lebens weit schroffer als die italienischen Quattrocentobüsten erstreben, wird diese Naturwahrheit durch künstlerische Mittel erzielt. Doch alle Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit sind bei den anderen Werken verwischt, die wie angekleidete Puppen aussehen. Sie haben wirkliche Gewänder. Maria, als Himmelskönigin, trägt eine weißseidene Robe. Eine schwer goldene, mit wirklichen Edelsteinen gezierte Krone deckt ihr Haupt. Aus Spitzenärmeln blicken die feinen Hände hervor. Maria, als Schmerzensmutter, ist schwarz gekleidet. Eine schwarze Mantille

---

Über den Greco: Justi, in der Zeitschrift f. bildende Kunst, 1887. Meier-Graefe: Spanisches Tagebuch, Berlin 1909. — Über Ribera: Woermann, in der Zeitschrift f. bildende Kunst, 1890. — Über Zurbaran: Paul Lefort, in der Gazette des Beaux-Arts, Paris 1892.

ist über ihr Haupt gelegt. Sieben silberne Dolche stecken in ihrer Brust. Christus hängt am Kreuz. Ein echt seidener Schurz deckt seine Lenden, eine echte Perücke, eine wirkliche Dornenkrone sein Haupt. Oder Heilige erleiden ihr Martyrium. Dicke Eisennägel sind ihnen ins Hirn getrieben, wirkliche Seile um den Hals gewunden. Das ist barbarisch, abscheuliches Panorama. Wer Photographien sieht, glaubt es. Doch die Reproduktion ist Fälschung. Denn sie gibt nur die Form, sagt nichts von der Farbe, nichts von den Stimmungsreizen, die die Vorbedingung der Werke sind. Der Lichterglanz, der Weihrauch, die Musik, die heilige Pracht der Kirche — alles wirkt hier zusammen.

Teils hat der Naturalismus den Zweck, das Grausige zur denkbar größten Wirkung zu bringen. Ohne architektonisch von ihrer Umgebung getrennt zu sein, wachsen die Gestalten plötzlich wie gespenstische Phantome auf. Da öffnet sich eine Nische und man taumelt zurück, als ob man den Leichnam eines Heiligen sehe und Verwesungsgeruch atme. Dort wälzt sich Maria schluchzend über den Leichnam ihres Sohnes. Oder das Blut rieselt aus dem Halse eines sterbenden Märtyrers. Anderenteils zeigt sich aber auch, daß neben der Grausamkeit die Wollust das Wesen dieser alten Religion bedeutet. Tieck schreibt einmal: „Wollust ist das große Geheimnis unseres Wesens, Sinnlichkeit das erste bewegende Rad in unserer Maschine. Sie wälzt unser Dasein von der Stelle und macht es froh und lebendig. Alles, was wir als schön und edel träumen, greift hier hinein. Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste. Alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken um das brennende Licht. Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen. Sie bezeichnen nichts weiter als den Trieb des Menschen zur Wollust. Ich halte selbst die Andacht für einen abgeleiteten Kanal des Sinnentriebes." Hier ist ausgesprochen, was man bei der Beurteilung der alten Kirchenkunst niemals vergessen darf: das Streben, die Grenzen zwischen irdischer und himmlischer Liebe zu verwischen, die eine unmerklich in die andere überzuleiten, ist jederzeit der leitende Gedanke, das stärkste Agitationsmittel der katholischen Kirche gewesen. Um Nacktes handelt es sich natürlich nicht. Goldgestickte Gewänder umhüllen schmiegsame Körper. Ein kleiner goldener Schuh streckt sich leise vor. Ein feines Knie zeichnet unter leichter seidener Robe sich ab. Schwarzumränderte Augen blicken ernst und liebebedürftig uns an. Weiße Hände bieten sich dar. Ein junger Busen scheint unter diamantener Kette zu wogen. Doch gerade ein Sinnenreiz, der alles Plumpe meidet, ist desto wirksamer. Und so rutschen denn die Gläubigen auf den Knien heran, pressen ihre

Greco, Bildnis eines Malers.
Sevilla, Museum.

Lippen auf den goldenen Schuh und das feine Knie. Es ist irdische Liebe, doch sie ist nicht sündig, da sie den Heiligen des Himmels gilt. „Durch den Kanal des Sinnentriebes" und auf Wunsch der Kirche ist das Schönste, was die alten Meister schufen, in die kirchliche Kunst gekommen.

Trotz dieser tonangebenden Rolle, die der Plastik von der Kirche überwiesen wurde, gaben aber die vielen Klostergründungen unter Philipp III. und Lerma auch den Malern Arbeit in Fülle. Und auch in diesen Bildern erwacht nun die spanische Volksseele zu einem ganz eigenartigen Leben. In den Martyrien und Visionsdarstellungen des Ribalta und Roélas war die Wirkung nur eine halbe, weil sie die Themen der spanischen Religiosität in der Formensprache der Klassik behandelten. Jetzt wirft man diese klassische Maske ab. Man wagt, sich rücksichtslos so zu geben, wie der Charakter des spanischen Landes, der Charakter des spanischen Temperaments es verlangt. Leidenschaft und fanatische Askese, düster schwärmerische Sinnlichkeit und hysterische Inbrunst verbinden sich in den Kirchenbildern mit einer naturalistischen Kraft sondergleichen. Gleichzeitig entstehen jene Bildnisse, in denen feierliche Grandezza und welke Müdigkeit, Majestät und Wahnsinn zu so unbeschreiblichem Ganzen sich einen.

Mit *Domenico Theotokopuli,* dem Meister von Toledo, hat man, obwohl der größte Teil seines Lebens dem 16. Jahrhundert angehörte, die Reihe dieser spanischen Klassiker zu beginnen. Er stammte aus Kreta — als der Grieche, il Greco, ist er deshalb in der spanischen Kunstgeschichte bekannt — und hatte seine Ausbildung in Venedig unter dem Einfluß Tizians und Tintorettos erhalten. Auf die Bilder, in denen diese venezianischen Eindrücke ausklingen, wird man zu großes Gewicht nicht legen dürfen, obwohl immerhin das Thema der Tempelreinigung, das er in einem riesigen Gemälde behandelte, in einem inter-

Greco, Bildnis eines Greises.
Madrid, Prado.

Greco, Bildnis des Kardinals Quiroga. London, Nationalgalerie.

Greco, Die Tempelreinigung. Richmond, Ferdinand Cook.

Greco, Bildnis des Antonio de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum.

essanten Zusammenhang mit jener anderen Tempelreinigung steht, die damals Loyola und Caraffa besorgten. Erst seitdem er in Toledo sich niedergelassen hatte, löste er die Fäden, die ihn mit Italien verbanden. Und obwohl er aus Griechenland stammte, obwohl er in Venedig gebildet war, möchte man sagen, daß gerade der Greco der Spanischste aller Spanier ist, ein Meister, in dem kein Tropfen fremden Blutes zu fließen scheint.

Toledo macht ja auf den durch Spanien Reisenden einen unsagbar

Greco, Bildnis des Diego de Covarrubias. Toledo, Grecomuseum.

Greco, Der Tod des Laokoon und seiner Söhne. Berlin, Privatbesitz.

mächtigen Eindruck. Wir sprechen den Namen aus und alles steht vor uns: schöne Jüdinnen und Ketzerhinrichtungen, blutige Erzbischöfe und kämpfende Mauren, der Cid und die Toledaner Klingen John Falstaffs, Inquisition und Folter. Als das christliche Pompeji oder als das spanische Rom, als das Bollwerk unduldsamen Fanatismus ragt Toledo in unsere Zeit herüber. Schon wenn man der Stadt sich nähert, scheint der ganze Himmel sich auf das zu stilisieren, was man dann in Toledo sieht. Nur seltsam düstere Gestalten glaubt man in den Wolken zu sehen: da einen Mönch mit bleichen, verhärmten Zügen; dort einen Bußprediger mit knochigem, wild emporgehobenem Arm; dort eine Mater dolorosa, die schluchzend auf das Haupt des Sohnes blickt. Die Stadt selbst gleicht einem riesigen Dom, wo arme hungernde Menschen inmitten von Schätzen leben, die nicht ihnen, sondern dem Himmel gehören. Denn die Kathedrale sowohl, wie die übrigen Kirchen, die an allen Ecken und Enden der Stadt aufwachsen, sind von sinnbetörender Pracht. Goldene Kanzeln und Orgeln, goldstrotzende Tabernakel und vergoldete Sakramentshäuschen erheben sich. Goldene und silberne Girlanden winden sich um porphyrne Säulen. Auf goldenem Throne sitzt Maria. Golden sind die Flügel der Engel. Goldene Strahlen, vom Auge Gottes ausgehend, durchzucken einen marmornen Äther. Dicht daneben flattern die goldgestickten Standarten der alten kriegerischen Kirchenfürsten. Aus Porphyr und buntem Marmor besteht das Chorgestühl. Mosaiken zieren den Boden, und von der Decke leuchten Schnitzereien in goldenem Glanz hernieder. Rechnet man dazu den feierlichen Gesang der Priester, der in keiner Stunde des Tages verstummt, den Kerzenglanz, den Weihrauch und die bunten Farbenspiele des magischen, durch die gemalten Fenster einfallenden Lichtes, so ergibt sich ein Eindruck von wildem, leuchtendem Glanz, neben dem die Markuskirche ärmlich und kahl erscheint. Für die Menschen war der Herrgott schon deshalb ein großer Herr, weil er all

Greco, Die Gefangennahme Christi.
Toledo, Kathedrale.

dieses gleißende, funkelnde Gold besaß. Denn im übrigen gibt es in Toledo nur Armut. Priester, Mönche und Nonnen, die nichts von den Leiden, nichts von den Kämpfen der Gegenwart wissen, schreiten wie in den Tagen des Ignatius von Loyola daher. Heruntergekommene, zerlumpte, verlotterte Wesen lungern untätig ohne Zweck und Ziel auf den Steinbänken der Plaza mayor. Auch einige Juden haben aus dem Blutbade sich herübergerettet, und sie sehen aus wie geschlagene Hunde, scheu, als fürchteten sie von jedem einen Fußtritt. Die Straßen sind dunkel, und fast ist es, als liege in dieser Dunkelheit

Greco, Die Bestattung des Grafen Orgaz. Toledo, Santo Tomé.

System. Wie es keine Zeitungen gibt, gibt es keine Laternen. Es ist, als wollte man künstlich die Nacht des Mittelalters erhalten. Selbst das Licht der Kaffeehäuser ist so schwach, als ob es durch einen schwarzen Flor hindurchleuchte.

Die Werke des Greco fügen sich diesem Milieu wundervoll ein. Toledo ist ja die Stadt der Hierarchie. Selbst einem König wie Philipp II. gegenüber machte die Kirche ihre Oberherrschaft dermaßen geltend, daß er seine Residenz nach Madrid verlegte. Also handelt es sich im Oeuvre des Greco in erster Linie um Bildnisse. Frauen kommen nicht vor. Nur ein einziges Mal hat er ein weibliches Wesen, seine Tochter, gemalt, sonst sieht man nur Kirchenfürsten, Priester und Mönche. Ernste Männer, Beamte eines Staates, der als ein Reich für

sich neben dem weltlichen Staate steht, lesen, schreiben, blicken sinnend auf das Kruzifix oder sind wie durchbebt von einer Nervosität, die sich in einem Ritualmord entladen möchte. Der ganze finster kirchliche Geist Toledos lebt in derartigen Bildnissen des Meisters.

Ein einziges Mal hat er ein antikes Thema behandelt. Er malte Laokoon und seine Söhne, die sich unter dem Biß der Schlangen winden, also ein antikes Martyrium. Mit dem nämlichen Recht hätte er

Greco, Der hl. Mauritius und andere Märtyrer.
Eskorial.

das alttestamentliche Thema von der ehernen Schlange wählen können. Und das Ganze gab er als finsteres Nachtstück, von gespenstischen Blitzen ist der dunkele Himmel durchzuckt. Sonst handelt es sich ausschließlich um religiöse Stoffe. Und gleich in dem ersten Werk, mit dem er in Spanien sich vorstellte, der Gefangennahme Christi auf dem Kalvarienberg, die sich heute in der Kathedrale von Toledo befindet, erscheint er wie ein Wilder, der mit dem Ungestüm des Naturmenschen in die Kunstwelt eintritt. Das Ganze ist ein gewaltiges Henkerstück von herkulischer, fast barbarischer Kraft. Man denkt an die Schergen

der Inquisition, die sich eines Ketzers bemächtigen. Der gleiche Naturalismus gibt auch seinem Bilde der Dreifaltigkeit eine urwüchsige, brutale Größe. Und jenes Werk der Kirche San Tomé in Toledo, auf dem ein Verein von Ordensrittern gravitätisch der Bestattung des Grafen Orgaz beiwohnt, dessen Leiche von zwei Heiligen in die Gruft gesenkt wird, während in der Luft Christus, Maria, Märtyrer und Engel schweben, kündigt in seiner schroffen Vereinigung von Wirklichem und Transzendentalem auch schon jene Visionsmalerei

Greco, Der Traum Philipps II. Eskorial.

an, die das 17. Jahrhundert brachte. Malt er die Mater dolorosa, so ist er herb wie Morales, malt er Johannes den Täufer, so gibt er ihn nicht als griechischen Philosophen, sondern als ausgemergeltes, verhärmtes Skelett. Zu seinen Werken in Toledo kommen dann noch jene anderen, die man im Museum des Eskorial bewundert, jener Mauritius, der sich weigert, den heidnischen Göttern zu opfern, und jenes wahnsinnige Bild, wie Philipp II. im Traum das Fegefeuer, Himmel und Hölle sieht, Werke, die wie im Delirium, wie in Trance gemalt zu sein scheinen.

Doch so sehr demnach der Greco in den Stoffen, die er behandelt, als Sohn der Barockzeit erscheint, so modern ist der Stil, in dem er seine Gedanken ausdrückt. Er kann das Verschiedenste darstellen:

Greco, Christus am Kreuz.
Toledo, San Nicolas.

Christus etwa hebt sich von dem schwarzen von Blitzen durchzuckten Himmel ab oder die Taube des heiligen Geistes gießt ihre Strahlen auf die Apostel oder Maria steht auf dem Halbmond — stets hat man den Eindruck, als ob man in Wolken blicke, wo die Gestalten als Spirits, als Gespenster leben. Licht scheint sich zu menschlichen Formen verdichtet zu haben, und gleichzeitig scheint sich ein Florschleier, wie bei Carrière, über die Dinge zu breiten, der den Figuren das Materielle, die Erdenschwere nimmt, sie zu Traumgestalten, zu Schemen macht. Nie gibt es beim Greco einen gezeichneten Umriß, einen symmetrischen Aufbau. Das Licht modelliert die Form, läßt das Unwesentliche zurücktreten und gibt dem Wesentlichen den großen, suggestiven Akzent. Das war ja nun überhaupt die Art der Barockzeit, daß man das Licht als formenbildenden Faktor verwendete. Aber der Greco ging darin noch viel weiter als die anderen von damals. Man erkennt auf den ersten Blick gar nicht die Einzelheiten der Bilder. Man sieht nur flatternde Gewänder, erhobene Arme und schwarze Augen, die hypnotisierend sich einbohren. Aber hat man diese großen Hauptakzente erfaßt, so fühlt man auch, daß die Meisterschaft des Greco, mit wenigem viel zu sagen, ganz ungeheuer gewesen ist. Nur ein ganz Großer darf derartige Abbreviaturen sich erlauben. Oft mit einem einzigen großen Pinselstrich ist der Fall eines Gewandes, der Ausdruck eines Gesichtes, der Organismus einer Hand oder eines Fußes gegeben. Auch als Kolorist hat er Töne — seltsam leichenhafte Harmonien von zitronengelb und hellblau —, die ganz einzig in jenem Zeitalter sind. Kurz, man versteht, daß gerade die Werke des Greco heute im Kunsthandel mit so ungeheuren Preisen bezahlt werden, denn in der Entwicklungsgeschichte des Impressionismus spielt er eine sehr wichtige Rolle. In der Entmaterialisierung der Farbe ist kein alter

Luis Tristan, Der hl. Franziskus.
Paris, Louvre.

Meister weiter gegangen, und die Intensität, mit der er das Zuckende neben dem ornamentalen Rhythmus der Linie fühlt, nimmt alles voraus, das im 19. Jahrhundert van Gogh gemalt hat.

Ribera, Der lachende Demokrit. Genua, Gal. Durazzo Pallavicini.

Als sein Schüler wird *Luis Tristan* genannt, der Nachtstücke mit geheimnisvollen Einsiedlern und büßenden Asketen malte. Und dieser führt aus der Gegenwart wieder mehr ins 17. Jahrhundert zurück. Denn es ist im Grunde doch nur allgemeiner Zeitstil, wenn er einzelne Partien seiner Bilder mit grellem Oberlicht beleuchtet und andere schwarz in dunkelm Hintergrund verschwimmen läßt. Bekannt von ihm ist namentlich ein ernstes Mönchsstück des Louvre, das den heiligen Franziskus vor dem Totenkopf betend darstellt.

Der zweite der großen spanischen Klassiker, *Ribera*, machte den umgekehrten Weg wie der Greco. Theotokopuli, aus Griechenland stammend und in Italien gebildet, siedelte in Spanien sich an. Ribera, in Jativa bei Valencia geboren und aus der Schule Ribaltas hervorgegangen, ließ später in Italien sich nieder. Neapel war ja damals ein spanisches Vizekönigreich. In dieser Stadt, die schon die Bühne Caravaggios gewesen war, hat auch die Tätigkeit Riberas sich abgespielt. Doch es wäre kaum richtig, diesen Zusammenhang mit Caravaggio allzusehr zu betonen, denn persönlich hat Ribera den schon 1609 gestorbenen Meister nicht mehr kennen gelernt, und wenn man von der Ähnlichkeit absieht, die ein Jahrhundert allen seinen Söhnen aufprägt, ist überhaupt das, was ihn von Caravaggio trennt, stärker, als was ihn mit dem Neapolitaner verbindet.

Ribera, Diogenes mit der Laterne. Dresden.

Es ist ja schon betont worden, daß der italienische Naturalismus eigentlich doch nur eine verkappte Klassik war. Man hielt fest an dem der späten Antike entnommenen, die nackten Formen lustig akzentuierenden Operettenkostüm der Engel. Auch in Volksstücken, die etwa die Szene darstellen, wie Elieser der Rebekka begegnet oder Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, haben die jüdischen Mädchen

Ribera, Betender Eremit. Madrid, Prado.

die nackten Beine und geschlitzten Gewänder, die Fra Bartolommeo liebte. Der bekannte Sehnsuchtsblick ist bei Guido Reni und Carlo Dolci von recht theatralischer Süßigkeit. Der eigentliche Naturalismus hätte in Italien dem Geschmack der privilegierten Kreise nicht entsprochen, der eben doch den Zusammenhang mit der Renaissance niemals verleugnete. Selbst die Gestalten Caravaggios machen, wenn die Typen und Kostüme auch echt sind, oft so große, edle, bühnenmäßig wirksame Gesten, daß man eigentlich findet, sie seien für den Ernst der Situation zu einstudiert. Anders in Spanien. Hier herrschte der Naturalismus sans phrase. Die Darstellung des Nackten im Sinne der reizvollen Nudität wird prinzipiell vermieden. Die Scheu geht so weit, daß selbst das auf einem Kreuze schlafende Christkind, das die Italiener nackt darstellten, hier in einen Mantel gehüllt ist. Der verzückte Sehnsuchtsblick, ohne den es in Italien nicht abgeht, findet sich nur bei den letzten ein wenig parfümierten Meistern, mit denen die Schule ausstirbt. Die Älteren, strenger, herber, malen Augen, die geradeaus wie staunend ins Unendliche starren, und erreichen durch diese Ruhe eine weit größere Wirkung. Edle Gesten kommen nicht vor, da sie im spanischen Volkscharakter überhaupt nicht liegen. Und was die Gewänder anlangt, so sind sie nie von jener verzweifelten Neuheit, die auf italienischen Bildern oft so schlecht zu dem dargestellten Thema paßt. Magdalena trägt wirklich die zerfetzten Lumpen einer Bettlerin, und die Bettelmönche haben wirklich zerlöcherte braune Kutten.

Ribera gab nun diesem spanischen Naturalismus die klassische Fassung. Namentlich greise runzlige Köpfe, schwielige Hände und langes, strähniges Haar waren seit den Tagen Donatellos und Castagnos

Ribera, Der hl. Andreas. Madrid, Prado.

nie mit solcher Wollust gemalt worden. Doch nicht nur solche alte verwitterte Menschen mit ausgemergelten, zerklüfteten Formen hatten in ihm einen erstaunlichen Interpreten, auch Krankheiten und Verkrüppelungen, bei deren Darstellungen die Italiener leise, abdämpfende Retuschen nicht vermieden, wurden von ihm in ihrer ganzen Gräßlichkeit wiedergegeben. Und mit dieser naturalistischen Auffassung verbindet sich eine Kühnheit der Malerei, eine Wucht und Kraft des Striches, die ganz ohnegleichen sind. Ein schwarzer Hintergrund, in den die dunkeln Gewandstücke seiner Figuren unmerklich übergehen, ein Stück runzlige alte Haut und faltige alte Hände, die irgendwo auftauchen, man weiß nicht woher — das ist der gewöhnliche Inhalt seiner Bilder. Man hat, wenn man sein Oeuvre überschaut, das Gefühl, in einen tiefen Schacht zu fahren, wo alles dunkel ist, nur zuweilen ein Lämpchen auftaucht. Und dieses Prinzip, gleichsam mit der Blendlaterne zu arbeiten, nur hierhin und dorthin ein kanalisiertes Licht fallen zu lassen, ermöglichte ihm dann, diese beleuchteten Teile desto erstaunlicher zur Geltung zu bringen. Ein schreckliches, intensives Leben lebt in seinen Gestalten. Keiner wußte wie er eine Stirn zu modellieren, die Knochen unter dem Fleisch anzudeuten und alle Feinheiten der Haut wiederzugeben. In diesem Sinne haben noch die Naturalisten des 19. Jahrhunderts, namentlich Ribot und Bonnat, sehr viel von Ribera gelernt.

Ribera, Die Anbetung der Hirten. Paris, Louvre.

Von den Volksfiguren hat man den Ausgang zu nehmen. Alte Hökerinnen und vierschrötige Bauern mit ehernen Knochen und verwetterten Gesichtern hat er besonders geliebt. Er malte den alten Schmied der Galerie Corsini und jenen klumpfüßigen Bettler des Louvre, in dem er ein solches Wunderwerk von unerschrokkenem Realismus schuf. Und solche Gestalten treten dann selbstverständlich in seinen größeren Werken auch unter biblischer und mythologischer

Ribera, Martyrium des hl. Bartholomäus. Venedig, Akademie.

Ribera (?), Martyrium des hl. Andreas. München.

Ribera, Konzeption. Madrid, Prado.

Etikette auf. Handelt es sich um die Mater dolorosa, so malt er einfach eine alte Bäuerin mit blassem Gesicht und trüben, vom Weinen entzündeten Augen. Die Wirkung ist echter als bei italienischen Bildern, weil alles theatralische Pathos fernbleibt. Handelt es sich um griechische Bettelphilosophen, etwa den Diogenes oder Demokrit, so glaubt man Gestalten zu sehen, denen man auf dem Rastro in Madrid oder in den Spelunken Neapels begegnen könnte. Das Gegenstück zu diesen heidnischen Eremiten bilden die christlichen, und da ist es ganz gleichgültig, ob die Überschrift Prokop, Hieronymus oder anders lautet: man sieht nur Brustkästen, die eine welke, faltige Haut umschlottert. Keine Linien, keine umgrenzten Flächen gibt es, nur das Licht, das auf die Sehnen am Hals, auf die Schulterblätter und die mageren Arme fällt, verleiht allen Einzelheiten die Vibration des Lebens. Die Anbetung der Hirten spielt unter einem rauhen Bauern-

Ribera, Die Kreuzabnahme. Neapel, Certosa di S. Martino.

stamm der Abruzzen. Braune starkknochige Gesellen mit schwieligen Händen, in Röcken von Schaffell drängen an Maria sich heran. Das Stilleben — der Brotkorb, die Strohhütte, die Hühner, das Böckchen — ist zu einem ganzen Küchenstück aufgebaut. Alte verwitterte Männer mit orientalischem Turban sind in dem Bilde, wie Jesus im Tempel lehrt, um einen Knaben geschart, und bei der Darstellung der Grablegung Christi glaubt man neapolitanische Packträger zu sehen, die einen vierschrötigen Proleten zu Grabe tragen.

Ribera, Die hl. Agnes. Dresden.

Als Maler von Folterbildern ist er dann besonders berühmt, und der düster inquisitorische Geist der spanischen Hierarchie kommt in Werken dieser Art besonders schroff zum Ausdruck. Namentlich das Thema von der Schindung des Bartholomäus steht im Mittelpunkt seines Schaffens. Bilder in der Venezianischen Akademie und in Brüssel stellen dar, wie der Henker ihm die Haut vom Arm oder von den Beinen löst. Zwei andere im Pradomuseum schildern, wie man den Geschundenen kreuzigt. Sebastian paßte in das Repertoire der Barockzeit eigentlich nicht ganz herein, weil man die Darstellung des jugendlich Straffen nicht liebte. Ribera verschaffte sich die Möglichkeit, das Thema zu behandeln, dadurch, daß er auch Sebastian nicht jugendlich, sondern mehr als alternden Sträfling darstellte. Andreas beschäftigte ihn natürlich gleichfalls. Er malte ihn als Halbfigur, wie er zum Kreuze aufblickt, und er schilderte das Martyrium mit der brutalen

Ribera, Die büßende Magdalena. Madrid, Prado.

Ribera, Der trunkene Silen mit Faunen und Satyrn. Neapel, Museo Nazionale.

Nuance, daß ein Kriegsknecht den Leichnam schon wegschleppen will, während die eine Hand noch mit dem Seil am Kreuze gefesselt ist. Gerade diese Bilder haben früher das Entsetzen des an der Renaissance geschulten Geschmackes erregt. Da den Akten jede Formveredelung fehlt, konnte Burckhardt schreiben, ein roher Galeerensträfling werde hier ans Kreuz geheftet. Doch mit welcher Wucht ist dieser nackte Körper gezeichnet. Kann einer der maîtres peintres des 19. Jahrhunderts, Courbet, Ribot oder Bonnat, mit Ribera sich messen? Und was für ein feiner, toniger Kolorismus ist weiter mit der Maëstria des Striches verbunden. Wie leuchtet in dem Münchener Andreasbild der nackte Leib des Heiligen aus dem Dunkel auf. Auf was für feine Akkorde hat er das Gewand des Kriegsknechtes und die Tücher ringsum gestimmt. Die blühende Palette von Roybet wirkt saucig und stumpf neben den gelben, roten, blauen Symphonien, die Ribera erklingen läßt. Man kann fast sagen, in derartigen Werken Riberas steckt schon der ganze Rembrandt. Wenn er ausnahmsweise das Gebiet der Antike betritt, greift er selbstverständlich ebenfalls nur Märtyrerszenen heraus, setzt den christlichen die heidnischen Geschundenen — Marsyas, Ixion, Prometheus — zur Seite.

Außer solchen Henkerbildern hat er naturgemäß auch alle anderen Stoffe der spanischen Devotion zu malen gehabt. In seinem Antoniusbild der Akademie von Madrid behandelt er erstmals den Stoff, den dann Murillo so oft variierte, wie das Christkind den jungen, in seiner Zelle knienden Antonius besucht hat und dann wieder zum Himmel schwebt. In Verzückungsbildern, die seinem Naturell kaum zusagen konnten, wirkt er oft ein wenig leer. Seine Konzeption des Pradomuseums hat in der bauschigen Anordnung der Gewänder und in dem sentimentalen Augenaufschlag Marias nicht mehr den herben Ernst wie die älteren Werke des Pacheco und Roélas. Gleichwohl hat Ribera auch auf dem Gebiete der Frauenmalerei Bestrickendes geschaffen. Ein schwermütiger Mädchentypus mit großen dunkeln, träumerischen Augen prägt sich namentlich der Erinnerung unvergeßlich ein. Die Szene, wie die junge in ein öffentliches Haus gebrachte Agnes von einem Engel mit einem Leinentuch verhüllt wird, haben ja alle Maler des Barock geschildert, doch keiner hat es schöner als Ribera in dem Dresdener Bilde getan. Dieser jugendliche Mädchenkörper mit den großen schwarzen, visionären Augen und dieser leuchtende Himmelsglanz, der die Gestalt so strahlend umfließt, gehören zum Schönsten, was das 17. Jahrhundert schuf. Namentlich aber seine Magdalenenbilder sind zu nennen. Auf dem Bilde des Prado kniet Magdalena betend in der Felsengrotte. Unsagbar weich hebt ihr Köpfchen und ihre Schulter von dem Dunkel des Hintergrundes sich ab; auf

dem der Akademie schwebt sie zum Himmel, die Hände auf der Brust gekreuzt, in ein zerrissenes Bettlergewand gehüllt. Es gibt bei Ribera nichts Verzücktes, theatralisch Gemachtes. Statt des konventionellen Sehnsuchtsblickes sieht man nur tiefe, ernste Augen. Und gerade dieses Fernbleiben alles Koketten verleiht seinen Bildern ihre große nachhaltige Wirkung.

Darin liegt auch das Geheimnis des unsagbar mächtigen Eindruckes, den man von *Francisco Zurbaran*, dem Meister von Sevilla, empfängt. Er wird in Deutschland gern als Schwärmer bezeichnet, der mystische Dinge, Verzückungen und Visionen mit glühender Beredsamkeit schilderte. Doch in Wirklichkeit ist gerade Zurbaran nüchtern, verständig, rein sachlich. Den Tacitus der spanischen Malerei oder den Lapidarpoeten der Klerisei und des Mönchtums möchte man ihn nennen. Bei ihm brauchte es kein Feuer, kein Pathos, kein schmeichlerisches Halbdunkel, nicht all jene Mittelchen, die später Murillo anwenden mußte, um auf die Masse zu wirken. Denn er will gar nicht Außenstehende bekehren, gar nicht zur Menge sprechen. Er arbeitet für eine festumschlossene, engummauerte Welt, für die Klöster und Mönchsorden. Und diesen Männern bedeuteten die Dinge, die er darstellt, keine Wunder, sondern historische Tatsachen. Daher ist bei Zurbaran alles protokollarisch genau. Die wunderbarsten Dinge gehen mit einer Einfachheit und Natürlichkeit vor sich, als hätte er die Märtyrer und Engel, den ganzen Hofstaat des Himmels zur Porträtsitzung kommen lassen. Und gerade deshalb, weil er in das Mönchsleben fast mit dem Auge des Mönches schaute, haben seine Bilder eine so charaktervolle Wahrheit. Man hat das Gefühl, in einer düsteren Klosterzelle zu stehen. Ein hölzernes Kruzifix hängt an der schmucklosen, weiß getünchten Wand. Auf dem Strohstuhl liegt die Bibel, in riesigen Lettern schwarz und rot gedruckt. Da ist der Betstuhl und darauf ein Totenkopf, an die Vergänglichkeit des Irdischen mahnend, dort die Bücherei, lauter riesengroße, schweinsledergebundene Folianten. Und inmitten dieses ernsten Raumes bewegen sich ernste Gestalten in faltigen weißwollenen Kutten, das Ordenskreuz auf der Brust, Menschen, die in der Einsamkeit das Reden verlernt haben, nur mit den Heiligen des Himmels verkehren.

Was man außerhalb Spaniens von ihm sieht, ist wenig und gibt zum Teil einen falschen Begriff. Namentlich das Franziskusbild in München hat, wenn es überhaupt von Zurbaran herrührt, etwas Ätherisches, Blasses, Angekränkeltes, das sonst den kraftvollen Werken des Meisters fremd ist. Wichtiger sind schon die vier Bilder mit Szenen aus dem Leben des heiligen Bonaventura, die — 1629 für die Kirche dieses Heiligen in Sevilla gemalt — nach Paris, Berlin und Dresden

Francisco Zurbaran, Der hl. Thomas von Aquino beim hl. Bonaventura. Berlin.

kamen. Besonders vor dem Berliner Bild, das die Szene darstellt, wie Bonaventura dem ihn besuchenden Thomas von Aquino auf dessen Fragen, woher er seine Weisheit schöpfe, die Antwort gibt: „Meine Quelle ist Jesus, der Gekreuzigte", atmet man die Atmosphäre der Klosterzelle. Alles ist ruhig. Ohne jede Emphase weist der junge Mönch auf das Kruzifix hin. Auf sehr würzige bleiche Harmonien hat Zurbaran die Kutten, die aufgeschlagenen Bücher, den Totenkopf und die schweinsledernen Folianten an der Wand gestimmt. Aber auch diese Bilder geben doch nur einen Vorgeschmack von dem, was man in Spanien zu sehen bekommt. Namentlich das Museum von Sevilla ist reich an großen Werken, in denen er als Epiker des Mönchstums die Legenden heiliger Klosterbrüder erzählt. Da ist das große Mönchsstück, das St. Bruno darstellt, wie er mit dem Papste spricht. Ganz sachlich ist hier das Amtszimmer eines geistlichen Würdenträgers gemalt. Tintenfaß und Glocke stehen auf dem Tisch, ein Diener wartet auf Befehle. Statt bauschiger Draperien und barocken Schwunges gibt es bei Zurbaran nur ganz ruhige Linien. Malt er den Tod des Franziskus, so gibt er ein Mönchsstück im Sinne der Vanitasstilleben. In armer, abgetragener Kutte liegt Franziskus da. Kerzen brennen

Francisco Zurbaran, Thomas von Aquino. Sevilla, Museum.

und werfen blasse Strahlen auf einen Totenkopf, der zu Füßen des Heiligen liegt. Sein Bild des lehrenden Thomas von Aquino wirkt streng archaisch wie alte Dominikanerkunst. In seinem Bilde des ewigen Vaters hat er nächst Michelangelo die gewaltigste Personifikation geschaffen, die Gott-Vater in der Kunst gefunden hat, und man wird das spezifisch Spanische dieses Gottestypus wohl in seiner fatalistischen Ruhe, seiner fast orientalischen Düsterkeit suchen müssen. In seiner Verkündigung findet sich die schon von Tintoretto gegebene Verbindung von Naturalismus und Visionärem. Maria ist eine einfache Nähterin. Der Korb mit der Näharbeit steht neben ihr. Doch oben hat der Himmel sich geöffnet, Wolken und Engel fluten hernieder. Auch in seinen Madonnenbildern imponiert er durch hieratische Feierlichkeit. Keinen Sehnsuchtsblick gibt es. Frontal gesehen, blickt Maria mit strengen großen Augen ohne Zorn und ohne Mitleid auf die Gläubigen nieder. Sein Bild der Anbetung der Hirten läßt an eine Zigeunerfrau denken, die auf offenem Felde geboren hat. Die Eier, Körbe und Krüge sind wie bei Ribera zu einem großen tonigen Stillleben geordnet. Und mag er Santiago oder Punzon, Antelmus, Barbara oder Agnes schildern, mag er Martyrien oder Visionen darstellen — er tritt aus seiner scheinbar kühlen Sachlichkeit niemals heraus. Das Wunder ist gar kein Wunder. Es ist ein ganz natürlicher, für dogmatisch überzeugte Menschen gar nicht sonderbarer

Francisco Zurbaran, Gott-Vater. Sevilla, Museum.

Francisco Zurbaran, Die Verkündigung. Grenoble, Museum.

Francisco Zurbaran, Die Anbetung der Könige. Grenoble, Museum,

Vorgang. Von asketischer Einfachheit sind die Innenräume. Denn diese Leute besitzen ja nichts als einen wackligen Tisch, ein Kruzifix und ein Gebetbuch. Das alles malt Zurbaran ganz einfach ab. Überall sind die Köpfe unveränderte Porträts. Keine Phrase stört die Erzählung, nichts Niedliches, Gefallsüchtiges gibt es, keinen verzückten Augenaufschlag, keine leere Dialektik. Ernst und einfach malt er die schwarzweißen Kutten und graugrünen Landschaften, die weißen Wände und die schwarzen Kruzifixe, die hellen Strohstühle und grauen Folianten, die gelben Brote und blauweißen Krüge. Was seine dokumentarische Malerei vor Trokkenheit schützt, ist lediglich „das große Auge“, das Goethe an Michelangelo rühmte. Über alles Kleinliche, Nebensächliche sieht er weg, malt nur die mächtigen Silhouetten, die große entscheidende Bewegung. So gibt er seinen Werken den Stil der Erhabenheit. Aus der Getragenheit der Linien ergibt sich die monumentale, sakral feierliche Wirkung, etwas, das an die Propheten des Michelangelo oder an gewisse heroische Bauerngestalten Millets mahnt. Einem mystischen Banditen, einem Hünen der Urzeit gleicht der betende Mönch, den die Londoner Galerie besitzt. Grandios ist das Bildnis des Peter von Alcantara mit dem funkelnden Blick und der drohend ernsten Gebärde. Nur im Monumentalstil alter Klosterchroniken dürfte man von Zurbaran schreiben.

Francisco Zurbaran, Ein Mönch. Madrid, Prado.

Und in den Bildnissen liegt dann überhaupt seine besondere Stärke. Es ist schon gesagt worden, jedes Kloster hatte gleichsam seine Ahnengalerie. Die großen Toten jedes Ordens sollten mahnend und

Francisco Zurbaran, Der hl. Anselmus. Cadiz, Museum.

Francisco Zurbaran, Die Grottenmadonna. Sevilla, Museum.

anfeuernd auf die Lebenden niederblicken. Solche Bildnisse hatte in Toledo Theotokopuli, in Sevilla Zurbaran zu malen. Das Mönchsporträt spielt in seinem Oeuvre eine ähnliche Rolle wie das Prokuratorenporträt in dem Tintorettos. Ein Ordensbruder, ein Kartäusermönch, ein Kardinal, ein Bischof lautet für uns profane Menschen, die wir die Bedeutung der Dargestellten nicht mehr kennen, die Unterschrift. Und auch hier fehlt selbstverständlich jede Emphase. Man sieht die Klosterbrüder, hünenhafte mächtige Gestalten, mit dem Totenkopf in der Hand auf dem Boden knien. Oder man sieht sie um Maria geschart, die, ihre Arme über sie ausbreitend, sie in den Schutz ihres Mantels aufnimmt. Oder man sieht sie lesend, schreibend, von einer plötzlichen Inspiration durchschüttelt. Und gerade das Fernbleiben alles Pathetischen gibt auch diesen Bildnissen ihre fast erschreckende Wirkung. Sie sind ja in ihrer Monumentalität ganz wundervoll, die polychromen Mönchsstatuen, wie sie damals in Burgos, Valladolid und Granada von Meistern

Francisco Zurbaran, Die hl. Katharina. Valencia.

wie Juan de Juni, José de Mora oder Montañez geschaffen wurden. Und dieser große Stil der spanischen Holzplastik hat auch auf Zurbaran eingewirkt. Die Silhouetten dieser Männer wirken so gewaltig, die braunen und weißen Kutten werfen so lapidare Falten, daß sich allein aus dieser Einfachheit der Eindruck des großen Stils entwickelt. Er hat die Mönche seines Landes in ebenso klassischen Bildern verewigt, wie Tintoretto die Dogen und Prokuratoren von Venedig. Oder wie man es ausdrücken kann: er ist der große Hofmaler der Mönche gewesen, wie Velazquez der große Hofmaler der Könige war.

Velazquez.

Velazquez, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

Diego de Silva y Velazquez wurde als Sproß einer portugiesischen Adelsfamilie 1599 in Sevilla geboren. Dort malte er Bilder, in denen die seit Ribera in der spanischen Kunst üblichen Themen behandelt sind. Agua fresca! Jeder, der Spanien bereiste, erinnert sich der sonnegebräunten Hünen, die an den Straßenecken in mächtigem Tonkrug frisches Wasser feilhalten. Einen solchen spanischen Typus hielt Velazquez in seinem frühesten Bilde fest. Ein Mann mit scharfen, wie in Erz gegossenen Zügen verkauft an zwei Knaben Wasser: der braune Kittel, die weißen Hemdärmel, der rötliche Krug und der braungelbe Tisch sind auf einen sonoren Akkord gestimmt. Die beiden folgenden Bilder — das eine gleich dem Wasserverkäufer in Apsley House, das andere in der Sammlung Cook in Richmond — sind Küchenstücke. Das erste zeigt einen jungen Menschen, der eine braune Schale an den Mund setzt, während sein Gefährte auf dem Küchentische schläft. Auf dem andern steht eine alte Frau mit dem Rührlöffel neben dem Feuer, wo Eier schmoren. Jeder literarische, in Worten wiederzugebende Inhalt fehlt. Doch der schöne, breite Strich, das vornehme Farbenleben und ein wunderbarer Sinn für aparte kühle Tonwerte kündigen ein Maleringenium ersten Ranges an.

Derartige Figuren bevölkern auch seine kirchlichen Werke. Auf dem Bilde der Anbetung der Könige huldigen drei Granden würdevoll einem Wickelkind, das eine derbe Frau mit harten ernsten Zügen und

Justi, Bonn 1903. Stevenson, London 1899. Muther, Berlin 1905. Klassiker der Kunst, Band VI, Stuttgart 1906.

Velazquez, Die Anbetung der Könige.
Madrid, Prado.

Velazquez, Der Wasserverkäufer.
London, Herzog von Wellington.

ausgearbeiteten Händen ihnen zeigt. Auf dem Bilde der Anbetung der Hirten haben, ganz wie bei Ribera, sonnegebräunte, in Schafpelz gehüllte Gestalten sich um eine Bauernfamilie geschart. Ein Weib kommt mit einem Korbe herbei, in dem sie Geflügel hat: Böcke, Hühner und Strohbündel liegen am Boden. Beide Bilder sind Nachtstücke — gemäß dem Farbengeschmack der Tenebrosi, die im Gegensatz zu

Velazquez, Ein spanischer Bettler.
Richmond, Sammlung Cook.

Velazquez, Die alte Köchin.
Richmond, Sammlung Cook.

Velazquez, Christus an der Säule. London, Nationalgalerie.

Velazquez, Christus am Kreuz. Madrid, Prado.

der zeichnerischen Schärfe der Renaissance es liebten, ihre Gestalten schummerig aus dunkelm Hintergrund auftauchen zu lassen.

Das war die Tätigkeit des Velazquez bis 1620. Er wäre in Sevilla wohl ein Kirchenmaler wie Zurbaran geworden. Da trat ein Ereignis ein, das sein Leben in andere Bahnen lenkte. Im März 1621 starb König Philipp III. Sein Nachfolger, der junge Philipp IV., umgab sich mit neuen Menschen. Alle Ämter bei Hof, in der Diplomatie, der Armee und Verwaltung wurden neu besetzt.

Velazquez, Die Krönung der hl. Jungfrau. Madrid, Prado.

Velazquez, Der hl. Paulus besucht den hl. Antonius. Madrid, Prado.

Velazquez, Los Borrachos. Madrid, Prado.

Auch die Stelle des Hofmalers war offen. Velazquez glaubte als Edelmann Anwartschaft auf den Posten zu haben. So reiste er im Frühling 1623 nach Madrid, indem er als Probe seiner Kunst den Wasserträger mitnahm. Das Bild fand Beifall, und am 6. Oktober wurde sein Bestallungsdekret zum königlichen Hofmaler ausgefertigt.

Auch als solcher hatte er für die Oratorien und Kapellen der Schlösser noch eine Anzahl von Altarbildern zu schaffen. In einem behandelt er das bekannte, von allen Barockmalern bearbeitete Thema, wie Christus am Kreuz, das einsam in den nächtlichen Himmel aufragt, seine Seele aushaucht. Das zweite, jetzt in der Nationalgalerie in London, zeigt den an eine Säule gefesselten Schmerzensmann, zu dem ein Kind von seinem Schutzengel geführt wird. Das dritte zeigt die Krönung der Maria; wieder ein anderes die damals so häufig geschilderte Szene, wie der 90jährige Einsiedler Paulus den noch älteren Antonius in der Wüste besucht. Wer Schwärmerei und Mystik, Weihrauch und Süßigkeit sucht, ist von diesen Kirchenbildern des Velazquez bitter enttäuscht. Auf alle Stimmungsmacherei hat er prinzipiell verzichtet. Er teilte

Velazquez, Die Schmiede des Vulkan. Madrid, Prado.

Velazquez, Bacchus. Detail aus Los Borrachos. Madrid, Prado.

mit Zola die Ansicht, daß die Malerei, auch die religiöse, nichts anderes sein könne, als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament.

Velazquez, Äsop. Detail. Madrid, Prado.

Auch für seine antiken Bilder gilt nur dieser Gesichtspunkt. Sie sind — wie überhaupt die Werke der Barockmaler — von denen Raffaels und Tizians so verschieden, wie Malerei und Plastik, wie das Leben vom Ideal. Bacchus und Faune! Dieses Bild der Borrachos, das 1629 gemalt wurde, setzt eigentlich die Reihe seiner Sevillaner Volksstücke fort. Ein dicker, weinlaubumkränzter Bursche mimt den Bacchus. Verwitterte, sonnegebräunte Kerle trinken, musizieren und lachen. In dem Bilde der Schmiede des Vulkan malte er unter Zugrundelegung des literarischen Textes, daß Apollo dem Hephästos die Untreue seiner Gattin meldet, mächtige in dunkelm Raum hantierende Gestalten, auf deren nackten Oberkörpern greller Feuerschein spielt. Sein Mars gleicht einem martialischen Unteroffizier, der, nur mit dem Helm bekleidet, auf dem Rand seines Feldbettes sich niedergelassen hat. Zwei alte Kerle, die vielleicht in einem Schuppen des königlichen Schlosses hausten, stellte er, im Sinne der Bettelphilosophen des Ribera, inmitten ihrer Habseligkeit von Tellern und Schüsseln, von Folianten und Eimern dar und setzte die Titel: Aesopus und Menippus darunter. Sein letztes antikes Bild erzählt die Geschichte von Merkur und

Velazquez, Menippus. Madrid, Prado.

Velazquez, Merkur und Argos. Madrid Prado.

Velazquez, Die Übergabe von Breda. Madrid, Prado.

Argos. Merkur umkreist wie ein Cowboy die in eine Kuh verzauberte Io, während der alte Hirte, der sie bewachen soll, den Schlaf des Gerechten schläft. Das, was für den Künstler Velazquez in Frage kam, war immer nur, tonige Stilleben anzuordnen und das Licht weich auf nackter Menschenhaut, auf Gewändern, Metallstücken oder Tierfellen spielen zu lassen.

Zu diesen Werken antiken und biblischen Inhaltes kommt eine Darstellung aus dem zeitgenössischen Kriegsleben. Zu den wenigen Glanzpunkten der sonst recht unrühmlichen Feldzüge Philipps IV. gehörte die Übergabe der niederländischen Festung Breda, die nach langer Belagerung 1625 erfolgte. Velazquez malte dieses Ereignis, indem er darstellte, wie Justin von Nassau dem Gouverneur der Festung, dem spanischen Generalissimus Ambrosius Spinola, der ihn mit seiner Suite vor den Befestigungswerken erwartet, die Schlüssel der Festung überreicht.

Seine ersten Landschaften zu malen, wurde er angeregt, als er 1630 in Italien weilte. Doch von irgendwelcher exotischen Reiseromantik ist auch hier nicht die Rede. Wer durch den Park von Aranjuez geht, sieht nur ganz ernste und kalte Farben. Mit Marmorfliesen sind die Wege belegt. Geradlinige Platanenalleen ziehen sich hin. Fein silbergrau schimmert durch die dichten Kronen der Himmel. Ein verwitterter grauweißer Marmorbrunnen erhebt sich aus viereckigem Boskett. Eine Marmorvase blinkt unter dunkelm Buchsbaum hervor. Auf diese Farben — dunkelgrün, grau und weiß — war das Auge des Spaniers so gestimmt, daß er auch in Italien alles vermied, was nicht

Velazquez (?), Tritonenbrunnen in Aranjuez. Madrid, Prado.

Velazquez, Aus dem Garten der Villa Medici in Rom. Madrid, Prado.

Velazquez, Aus dem Garten der Villa Medici in Rom. Madrid, Prado.

in die Tonleiter paßte. Während die anderen goldrote Abendsonnen und klassische Bergzüge malten, zeigen die Landschaften des Velazquez nur verwitterten Marmor und dunkelgrünen Efeu, der sich an staubigem Gemäuer heraufschlingt, ein Stück hellgrauen Himmels und sandigen Boden — Motive, wie er sie dann später auch in Spanien festhielt.

Sein letztes Bild ist, wie sein erstes, ein Volksstück. Er war Schloßmarschall. Bei feierlichen Gelegenheiten hatte er die Teppiche auszuwählen, mit denen die Gemächer geschmückt wurden. Das brachte ihn in Beziehung zur königlichen Teppichmanufaktur von Santa Isabel. Und einmal, als er mit einigen Hofdamen dort weilte, um einen eben fertiggestellten Teppich zu besichtigen, sah er ein malerisches Bild. Voll flutete das Licht in das kleine gewölbte Zimmer, wo der Teppich aufgehängt war, herein, während über den vorderen Raum, wo die fünf Arbeiterinnen webten, sich ein feines Halbdunkel breitete. Das interpretierte er in dem Bilde der Teppichwirkerinnen, das, obwohl es demnach als Arbeiterbild nicht eigentlich gedacht war, doch die

Velazquez, Die Teppichweberinnen (Las Hilanderas). Madrid, Prado.

Velazquez, Philipp IV. im Gebet. Madrid, Prado.

Velazquez, Reiterbildnis Philipps IV. Madrid, Prado.

Reihe der Werke eröffnet, die im 19. Jahrhundert Courbet und Menzel malten.

Velazquez war also sehr vielseitig. Sein Darstellungsgebiet hat alles — die Mythologie und das Volksstück, die Historie, das Altarbild und die Landschaft — umfaßt. Trotzdem denkt man, wenn sein Name genannt wird, doch im Grunde nicht an diese Werke. Er ist für uns der Porträtmaler par excellence.

Der Hof Philipps IV. ist in seinem Oeuvre mit derselben dokumentarischen Treue wie der des zweiten und dritten Philipp im Oeuvre des Coello und Pantoja verewigt.

Philipp IV. zählte, als er

Velazquez, Bildnis des jugendlichen Philipp IV. Madrid, Prado.

Velazquez, Philipp IV. im Jagdkostüm. Madrid, Prado.

Velazquez, Bildnis der Schwester Philipps IV., Maria Anna. Berlin.

Velazquez, Reiterbildnis des Balthasar Carlos. Madrid, Prado.

die Regierung antrat, 18 Jahre. Und er hat volle 40 Jahre auf dem Thron des Landes gesessen. Diese Figur des Königs beherrscht naturgemäß das Oeuvre des Meisters. Man sieht Philipp zu Pferd und zu Fuß, stehend und kniend, beim Audienzerteilen, in der Kirche und auf der Jagd. Weiter erscheinen die Geschwister des Königs, Don Carlos, Don Ferdinand und Maria von Ungarn. Wir lernen Philipps Gemahlin, Isabella von Bourbon, die Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, kennen, den Kronprinzen Balthasar und die Infantin Maria Theresia, die später die Gattin Ludwigs XIV. von Frankreich wurde. Nach Isabellas Tode reichte Philipp noch seiner Nichte Marianne, der Tochter Kaiser Ferdinands III., die Hand. Sie

Velazquez, Der kleine Balthasar Carlos. Madrid, Prado.

Velazquez, Balthasar Carlos als Jäger. Madrid, Prado.

kommt also ebenfalls oft im Oeuvre des Velazquez vor. Und fast noch häufiger hatte er die dieser Verbindung entsprossene Prinzessin, die 1651 geborene Margarete zu malen, die später ihre Hand dem Kaiser Leopold I. reichte.

Velazquez, Infantin Margarete. Paris, Louvre.

Velazquez, Der Infant Ferdinand von Österreich. Madrid, Prado.

Das ist die Königsfamilie. Zum Hof scheint nun weiter die Hofgesellschaft zu gehören. Man kann sich die Säle eines Schlosses schwer denken ohne glänzende Uniformen und rauschende Seidenschleppen, ohne all die hochgeborenen Motten, die um das Licht des Königtums kreisen. Doch für Madrid würde das nicht stimmen. „Der spanische Hof", berichtete ein Diplomat in die Heimat, „ist kein Hof im Sinne des französischen und englischen; er ist ein Privathaus und führt ein abgeschlossenes Leben." So ist das Oeuvre des Velazquez weit weniger abwechslungsreich als das anderer Hofmaler. Er malte 1650 in Rom den Papst Innozenz X. Er malte in Madrid den Premierminister Graf Olivarez, den früheren römischen Nuntius und späteren Erzbischof von Toledo Gaspar Borgia, den jungen geschmeidigen Herzog Franz von Este und den stramm militärischen alten Grafen von Benavente, den interessanten Journalistenkopf des Quevedo und den feinen Künstlerschädel des Hofbildhauers Montañez. Sonst handelt es sich in der Hauptsache um Bildnisse, die auf die Lieblingspassion des

Velazquez, Reiterbildnis der Margarete von Österreich. Madrid, Prado.

Königs, die Jagd, Bezug haben. In zweien sind die Jägermeister Juan Mateos und Alonso Martinez dargestellt. Und mehrere andere Köpfe knorriger, in Strapazen gehärteter Männer sind wohl die von Forst-

Velazquez, Infantin Margarete.
Madrid, Prado.

Velazquez, Maria Anna von Österreich.
Madrid, Prado.

Velazquez, Papst Innozenz X.
Rom, Galerie Doria.

Velazquez, Der Herzog von Olivarez.
München.

gehilfen und Büchsenspannern, die bei Hofjagden im persönlichen Dienst des Königs standen.

Dann folgen gleich die Spaßmacher und Narren. Je verschlossener und ernster ein König vor der Öffentlichkeit erscheinen muß, desto

mehr hat er das Bedürfnis, im intimen Kreise zu lachen. So entstand das Institut der Hofnarren. Schon Kaiser Maximilian hatte seinen Kunz von Rosen. Karl V. reiste und speiste nicht mit seinen Ministern, sondern mit einem der Buffonen. Und für den Melancholiker Philipp IV., der wochenlang überhaupt nicht gesprochen und nur dreimal in seinem Leben gelacht haben soll, war der Hofnarr geradezu ein Medikament. Es ist wohl nicht nur eine poetische Lizenz, wenn Calderon im „Arzt seiner Ehre" einen armen Spaßmacher jammern läßt, es seien ihm hundert Skudi versprochen, wenn er Seine Majestät

Velazquez, Der Hofnarr Don Juan d'Austria. Madrid, Prado.

Velazquez, Pablillos de Valladolid. Madrid, Prado.

zum Lachen bringe, und wenn es ihm nicht gelänge, werde ihm zur Strafe ein Zahn gezogen.

Aus dem Oeuvre des Velazquez lernt man drei dieser Hofnarren kennen. Der erste, Pablillos de Valladolid, ist der Kabarettsänger des Königs. In schwarzem Mantel, das Auditorium anschauend, ist er auf die Bühne getreten, um einen seiner Schwänke zum besten zu geben. Der zweite, Cristobal de Pernia, soll namentlich bei den Stiergefechten komische Wirkungen erzielt haben. Er hypnotisierte den Toro, und die ganze Arena brach in Lachen aus, wenn der Stier, nachdem er eine Sekunde in das rollende Auge des Wüterichs geschaut hatte, ihm dann majestätisch den Rücken kehrte. Der dritte, ein knickebeiniger alter Herr, sah in seiner Jugend vielleicht dem Sieger von Lepanto,

dem genialen Bastard Karls V., ähnlich. Majestät hatte Freude daran, ihn Onkel zu nennen. So hatte Velazquez ihn inmitten der gleichen Szenerie zu malen, in der einst der wirkliche Don Juan d'Austria von Alonso Coello gemalt war. Allerhand Rüstungsstücke, Bomben und Granaten sind am Boden verstreut. Die sporenklingende Vergangenheit taucht in der Erinnerung auf. Und inmitten dieses Kriegsgerätes steht ein wackliger, aus verblödetem Auge blickender Kumpan, der statt auf den Feldherrnstab auf einen Krückstock sich stützt.

Den Abschluß machen die Zwerge. Kinder spielen ja mit Puppen; warum sollte ein König nicht mit lebendigen Puppen spielen? Von den Zwergen, die Velazquez zu malen hatte, war Nr. 1, El Primo, der

Velazquez, Der Zwerg Sebastian de Morra. Madrid, Prado.

Velazquez, Der Zwerg El Primo. Madrid, Prado.

Denker. Einen Riesenkopf trägt er auf seinem winzigen Körper. Ein riesiger, in Schweinsleder gebundener Foliant liegt auf seinem Schoße, vielleicht die Ahnentafel des Habsburgischen Hauses, deren genealogische Untiefen er durchforscht. Bei dem zweiten, Don Antonio, dem Engländer, denkt man an jene Bildnisse des van Dyck und Rubens, auf denen ein stolzer flämischer Grandseigneur die Hand auf den Hals seiner Dogge legt. Das tut auch der jähzornige kleine Wicht, den Velazquez malte, nur daß ihm die mächtige Hündin fast bis zum Halskragen reicht. Der dritte, Sebastian de Morra, ist der Melancholiker. In einer Zimmerecke hockend, grübelt er schwermütig vor sich hin, und Majestät mag im Vorbeigehen oft Trost in dem Gedanken gefunden haben, daß ein anderer noch mißmutiger, noch gelangweilter als er selber war. Zwei Blöde schließen den Reigen. Der Niño de Valecas hat seinen schweren Wasserkopf mit dem trüben ausdrucks-

Velazquez, Der Zwerg Don Antonio.
Madrid, Prado.

losen Auge müde an die Mauer gelehnt. Der Bobo de Corio gibt, in die Hände patschend, ein tierisches Juchzen von sich.

Hiermit ist die Übersicht über die Werke des Velazquez beendet. Man hat das Gefühl, daß wohl niemals einem Künstler ödere, eintönigere Aufträge zufielen. Bei Rubens und Tizian wechseln Fürsten mit Gelehrten und Künstlern, professional beauties mit Feldherren und Staatsmännern. Man lernt alle kennen, die durch ihre Stellung, ihre Taten, ihre Schönheit eine Rolle auf der Weltbühne spielten. Die Kunst des Spaniers dagegen ist durch die chinesische Mauer umgrenzt, die den Alkazar von der Außenwelt scheidet. Und wo diese Mauer beginnt, hört scheinbar alles auf, was Stoff für Kunstwerke geben kann. Narren und Zwerge — sagt nicht jedes Lehrbuch der Ästhetik, daß „die Kunst nur das Schöne soll“? Dekadente, marode, im Gefühl des Gottesgnadentums fast verblödete Fürsten — bieten sie ein anderes als rein pathologisches Interesse? Es muß eine Qual für Velazquez gewesen sein, immer die nämlichen habsburgischen Unterkiefer, die nämlichen wasserblauen Augen, die nämlichen gelangweilt gleichgültigen Züge zu malen. Und gar die Damen! Die Mode hat seit dem Ende der Antike Großes in der Verballhornung des menschlichen Körpers geleistet. Doch eine unglücklichere Phase der Kostümgeschichte als in Velazquez' Tagen hat es nie gegeben. Erst war das Schönheitsideal die

Velazquez, Die Hofdamen (Las Meninas).
Madrid, Prado.

Glocke. Eine lange Schneppentaille mit hohen Puffärmeln taucht über einem glockenförmigen Gehäuse auf. Dann, nachdem alles in die Höhe gegangen war, ging es seit den fünfziger Jahren in die Breite. Die Krinoline, früher glockenförmig, nimmt die Form einer Tonne an. Sie ist ein Postament gleichsam, auf dem die Hände, die Uhren und Schmucksachen ruhen. War vorher das Haar noch natürlich — schwarz oder rot gefärbt und hoch aus der Stirn gestrichen —, so lastet jetzt auf dem Kopf eine breite, mit Bändern und Perlen durchflochtene, mit Federn und Spitzen garnierte Perücke aus Seidenfäden. Das Weib ist zum Monstrum geworden, trägt ihre Kleiderlast wie ein künstliches Schneckenhaus mit sich.

Andere Künstler, die vor so ungeheuerliche Dinge gestellt waren, nahmen sich nun die Freiheit des corriger la nature. Rembrandt, um schwarze Kleider und steife holländische Krausen zu vermeiden, entwarf seinen Damen aparte Phantasiekostüme. Van Dyck, sofern er die Toilette nicht veränderte, gab seinen Gräfinnen Posen, die den Reiz eines schönen Nackens und die Linien des Körpers möglichst vorteilhaft zur Geltung brachten. Auch ein anmutiges Lächeln, ein freundlicher Blick läßt ja manche Geschmacklosigkeit der Tracht vergessen. Doch Velazquez lebte in Spanien. Es ist schon geschildert worden, daß in den Bildnissen des Antonis Mor, des Coello und Pantoja überall die nämlichen Stellungen wiederkehren, daß alles Menschliche der Dargestellten unter der starren Maske unnahbar eisigen Stolzes sich birgt. Für Velazquez mußten diese Paragraphen der Etikette ebenso maßgebend wie für die Älteren sein. Und wenn man sein Selbstporträt betrachtet, jenes Bild, das in der Malergalerie der Uffizien so wirkt, als habe sich ein Grande unter Maler verirrt, so fühlt man noch obendrein, daß er nicht einmal Lust gehabt haben würde, dagegen zu rebellieren. Das Alte war gut, denn es war durch hundertjährige Tradition geheiligt. So hat er ganz die nämlichen Stellungen, die man aus den Bildnissen des Coello kennt, ohne jede Abwechslung wiederholt, und auch aus *seinen* Werken strömt der Nachwelt nur die Luft spanischen Zeremoniells in eisigkalten Wellen entgegen. Eisig kalt. Doch in dieser eisigen Kälte liegt auch eine unsagbare Vornehmheit. Wir stehen vor der seltsamen Tatsache, daß die Werke des Velazquez zwar nichts bieten, was den herkömmlichen Begriffen von Schönheit entspricht, daß sich aber gleichwohl aus ihnen der Eindruck einer Noblesse entwickelt, der weit alles hinter sich läßt, was wir sonst als vornehm bezeichnen. Wie kommt das?

Nun, man vergesse nicht: jedes Ding hat seine eigene charaktervolle Schönheit, die zu fühlen und herauszuarbeiten die erste Aufgabe des Künstlers bildet. Sowohl Rubens wie van Dyck bemühten sich

in ihren höfischen Bildnissen um möglichst malerische Anordnung, um möglichst schwungvolle Linien. Die Majestäten und Hoheiten sind so gestellt, die Schleppen und Mäntel so gelegt, die wallenden Portieren des Hintergrundes so gerafft, daß sich ein künstlerisch abgerundetes Ensemble ergibt. Und gewiß, das wirkt blendend. Man bewundert den geschickten Regisseur, der nach so feinen Gesichtspunkten alles zurechtstellte und ordnete. Doch andererseits kam auch unter der künstlichen Regie in die Bildnisse eine falsche Note. Eine fremde, eine artistische Schönheit ist in die höfische Welt getragen, die ihr ihre eigne, noch vornehmere Schönheit nimmt. Denn ein König, der sich so hinstellt, wie van Dyck es ihm sagt, ist eben kein König mehr, er ist zum Modell geworden. Statt den Regeln seiner Ästhetik folgt er den Atelierregeln, die ein Maler ihm vorschreibt. Velazquez war Schloßmarschall. Er fühlte sich lediglich als Dolmetsch der Etikette, ordnete als Hofbeamter willenlos dem starren Reglement sich unter, statt sich als freier Künstler darüberzustellen. Und gerade wegen dieser Subordination unter einen Kodex, dessen Studium sonst kein Künstler für wert hielt, sind seine Werke etwas so einziges in der Kunstgeschichte. Während bei Rubens und van Dyck sich jene konventionellen Attitüden ergaben, die das ausdrücken, was der Plebejer für vornehm hält, scheint es bei Velàzquez, als hätte seine Werke gar kein einzelner, sondern der Geist des Royalismus geschaffen. Sie wirken, mit denen der anderen verglichen, so unsagbar feudal, weil sie das Bild einer Welt, die dort unter der artistischen Verbrämung ihren Charakter verlor, in so unverfälschter Noblesse spiegeln.

Dazu kommt ein zweites. Es ist ein Unterschied, ob Bildnisse für das Familienhaus oder für die Öffentlichkeit bestimmt sind. In einem Fall überwiegt das Intime, in dem anderen das repräsentierende Element. Rigaud am französischen Hofe hatte Repräsentationsbilder zu malen. Seine Werke, obwohl sie nur an die höchste Aristokratie sich wendeten, leiten doch schon zu denen hinüber, die heute in Militärkasinos und Gerichtsgebäuden hängen. Der Hofgesellschaft, die sich durch die Säle von Versailles bewegte, sollte eine Galavorstellung fürstlichen Pompes gegeben werden. Das ging ohne Tamtam nicht ab. Krone und Zepter müssen kundtun, daß des Königs Majestät hier steht. Säulen und wallende Vorhänge müssen den repräsentierenden Eindruck steigern. Eine stolze Pose, ein hoheitvoller oder herablassender Blick deuten an, daß der König an Untergebene sich wendet. Die Fürsten des Velazquez sind unter sich. Für kein plebejisches Auge waren ihre Bilder bestimmt. Sie hingen im stillen Alkazar, schmückten den Speisesaal entlegener Jagdschlösser oder wurden als Geschenke an

die Verwandten nach Wien geschickt. Dadurch veränderte sich das Motiv sowohl, wie die Tracht und die Pose.

Philipp und die Königin lassen in der verschiedensten Situation, aber niemals im Krönungsornat, in Hermelin und Purpur sich malen. Noch weniger bemühen sie sich um eine gravitätische Pose, denn Bühneneffekte haben keinen Sinn, wenn kein Publikum da ist, das sie beklatschen kann. So konnte Velazquez, während Rigaud deklamieren mußte, der wirkliche Chronist des intimen höfischen Lebens sein. Auch das gibt seinen Werken ihr eigenartiges, unsagbar apartes Aroma. Bei Rigaud kommt die echte Vornehmheit des blauen Blutes nicht zu Wort, sondern nur eine angenommene gemachte Vornehmheit, die sich künstlich in Positur setzt, um auf Außenstehende zu wirken. Bei Velazquez fühlt man sich wirklich angeweht vom Hauche der Majestät, glaubt in einem einsamen Königsschloß zu weilen, wo uralte Ahnenbilder ernst von den Wänden herniederblicken und greise Diener lautlos über weiche Teppiche schreiten.

Schließlich kann man noch auf ein drittes hinweisen. Die eigentliche Vornehmheit des blauen Blutes liegt in jener Stammbaumschönheit, die, aus jahrhundertelanger Inzucht resultierend, den Enkel zur neuen Inkarnation seiner Ahnen macht. Ob solche ganz feine Nuancen sich Malern, die rasch von einem Modell zum andern gehen, überhaupt entschleiern, läßt sich bezweifeln. Wenigstens kamen Rubens und van Dyck in den Bildnissen, die sie von Philipp, der Königin Isabella und dem Kardinal-Infanten Ferdinand malten, über eine oberflächliche, recht allgemeine Ähnlichkeit nicht hinaus. Und darin würde dann ein weiterer Vorteil liegen, den Velazquez vor anderen Hofmalern vorausliatte. Es wird in der Regel bedauert, daß er 37 Jahre verdammt war, den König Philipp IV. zu malen und an all den kleinen Hoheiten sich abzumühen, in denen sich der habsburgische Typus mit so minimalen Differenzen immer von neuem verkörperte. Doch man sollte im Gegenteil nicht verkennen, daß gerade dieser Umstand, daß er, in eine enge Welt gebannt, immer die nämlichen Personen porträtieren mußte, ihm allein ermöglichte, jene Nuancen zu sehen, die sich dem flüchtigen Blick überhaupt entziehen. Sein Philipp ist nicht nur ein Reitergeneral, er ist auch der Urenkel Karls V. Seine Isabella ist nicht nur eine Fürstin, sie ist Heinrichs IV. Tochter, eine Bourbonin, die unter Habsburgern im Exile lebt. Sein Ferdinand ist nicht nur ein eleganter Jüngling, er hat jene Rassenschönheit oder Rassenhäßlichkeit, an der sich sofort der Sproß eines uralten degenerierten Geschlechtes verrät. Ja, selbst die kleine Margarete ist nicht nur ein blondes Kind, sie unterscheidet sich von ihrer Stiefschwester Maria Theresia wie eine Apfelsorte von der andern. Genau verzeichnet er die

Mischung der Säfte, genau verzeichnet er, wie viel habsburgisches, wie viel bourbonisches Blut in jedem einzelnen fließt. Und auch diese in ihrer Quintessenz erfaßte Stammbaumschönheit trägt wesentlich dazu bei, daß man, wenn man von der Betrachtung seines Oeuvre kommt, weder van Dyck noch Rubens verträgt.

Freilich, alle diese Dinge erklären vorläufig nur, was Velazquez seine Sonderstellung gegenüber den nichtspanischen Hofmalern anweist. Unerörtert ist noch immer die andere, weit wichtigere Frage, weshalb gerade der Hofmaler Philipps IV. so berühmt ist, während Coello und Pantoja, die Hofmaler des zweiten und dritten Philipp, die doch ganz die nämlichen Aufgaben unter gleich günstigen Bedingungen zu lösen hatten, außerhalb der Fachkreise keinem Menschen bekannt sind. Nun, die Antwort auf diese Frage ist mit einem Worte gegeben, mit dem Worte, daß eben doch ein Unterschied, groß wie die Welt, zwischen braven Malern und einem Künstler ersten Ranges besteht. Auch Velazquez würde uns so gleichgültig sein wie seine Vorgänger Coello und Pantoja, wenn er nur der sklavische Interpret der Satzungen des Hofzeremoniells gewesen wäre. Seine Größe liegt darin, daß er diese Dinge mit dem feinsten Auge betrachtete, mit dem jemals ein Künstler in eine solche Welt geschaut hat. Wenn seine Bilder uns den Atem nehmen, wenn man im Pradomuseum in Versuchung kommt, davor niederzuknien, vor den Bauern und Bettelphilosophen ganz ebenso wie vor den Fürsten, so ist der Grund der, daß sie Offenbarungen eines Maleringeniums sind, das Ewigkeitswerte über alles zu breiten wußte.

Man hat es ja oft ausgesprochen: Velazquez war le peintre, le plus peintre qui fût jamais. Staunend, wie Wunderwerke betrachten die Maler seine Bilder. Sie sind außer sich über solche Macht, Kraft und Zartheit des Striches — über solche Feinheiten der Farbe. Sie stoßen immer auf Neues, dessen Anblick aufregend und überwältigend ist. Freilich, für Druckerschwärze sind solche Epitheta, wie „Donnerwetter!“, „kolossal“ und „fabelhaft“, die in der Künstlersprache eine ganze Ästhetik enthalten können, nicht ausreichend. Man muß versuchen, soweit es überhaupt geht, dem Leser substantiellere Kost zu bieten.

Anton Raphael Mengs, der erste, der Gelegenheit hatte, die Werke des Meisters in Madrid zu sehen, faßte seinen Eindruck in die Worte zusammen, „alle anderen Bilder seien gemalte Leinwand, Velazquez allein die Wahrheit“. Was meinte er damit? Nun, wir haben gesehen, daß Velazquez in allem, was er schuf, sich Satzungen unterordnete, daß sein Ziel immer nur war, die Schönheit aus den Dingen selbst herauszudestillieren, statt eine konventionelle, rein artistische

Schönheit darüber zu breiten. Dieses Prinzip, das für ihn bei der Behandlung des Kostüms, der Pose und Gebärdensprache maßgebend war, mußte aber auch seiner Farbenanschauung eine von der sonst üblichen jener Jahre wesentlich abweichende Nuance geben. Der Farbengeschmack der Barockzeit hatte sich am Altarbild entwickelt. In halbdunkle Kirchenkapellen, in denen Licht mit mystischem Dämmerschein kämpfte, paßten nur Bilder, die gleichfalls mit scharfen Gegensätzen von Licht und Schatten arbeiteten. Und diese Farbenanschauung wurde dann auch auf andere Themen übertragen. Handelt es sich um Volksstücke, so sitzen die Leute in dunkeln Spelunken, in die durch eine Luke ein scharfes Sonnenlicht fällt. Landschaften und Schlachtenbilder sind so konzipiert, daß grelle Lichter einen nächtlichen, rauchgeschwärzten oder gewitterschwülen Himmel durchzucken. Auch Velazquez in seinen frühen Bildern folgte diesem Prinzip der Tenebrosi. Ein schwarzer Hintergrund, in den die gleichfalls dunkeln Kleider seiner Figuren unmerklich übergehen, ein Kopf, ein Hemdärmel, ein paar bräunliche Hände, auf denen das Licht sich sammelt — das ist die stets wiederkehrende Farbenanschauung seiner sevillanischen Küchenstücke. An diesem Stil hielt er auch noch in dem Bilde der Borrachos fest. Obwohl die Szene im Freien spielt, scheinen die Gestalten in einer dunkeln Taverne zu sitzen, die durch ein Fenster links ihr spärliches Licht erhält. Ein Maler, der im übrigen nie der Konvention folgte, sondern strikt an das von der Wirklichkeit Gegebene sich anschloß, mußte nun aber auch bald bemerken, daß es eigentlich willkürlich war, Freiluftszenen so darzustellen, als ob sie in einem Innenraum, in dunkeln Kirchenkapellen spielten. Die Dissonanz mußte um so mehr sich aufdrängen, als seine Bilder nicht für dunkle Räume, sondern für die hellen Säle von Schlössern bestimmt waren. So setzte er an die Stelle des Dunklen das Helle. Sowohl seine Reiterbildnisse wie die Übergabe von Breda malte er in gewöhnlichem Tageslicht. Es ist zur Regel erhoben, daß bei jedem Bilde die Beleuchtung in Einklang mit dem Thema zu stehen hätte.

Diese Beobachtung des Luftlebens aber führte zu weiteren Problemen. Die Tenebrosi kanalisierten gleichsam das Licht. Sie ließen auf einzelne Partien des Bildes einen starken Strahlenbüschel fallen und andere in undurchsichtigem Dunkel verschwinden. Daher vermitteln ihre Bilder kein Raumgefühl. Nicht aus ihrem wirklichen Milieu, sondern aus einem dunkeln rotbraunen Malgrund wachsen die Gestalten heraus. Velazquez malte nicht das platt auffallende, sondern das allverbreitete, allgegenwärtige Licht, das Ambiante, die Luft, die zwischen den Dingen wogt. So suggerieren seine Bilder den Eindruck einer Weite und räumlichen Tiefe, wie ihn kein Früherer er-

reichte. Man betrachte diese Reiterporträts! Glaubt man nicht die frische, kühle Luft der Sierra zu atmen? Wirken die Gestalten nicht so körperhaft, als kämen sie plötzlich über ein unendlich weites Gelände herangesprengt? Doch die Luft wogt nicht nur im Freien, sie lebt und webt auch im Innenraum. So gab das Prinzip der Luftmalerei auch dem Interieurbild einen anderen Charakter. Selbst wenn Velazquez die Lokalität nur durch ein Stück graue Mauer andeutet, erreicht er so stereoskopische Effekte, daß man deutlich die Luftschicht fühlt, die sich zwischen die Gestalt und den Hintergrund lagert. Und am Schlusse seines Lebens — in den Meninas und den Spinnerinnen — hat er die Dunkelmaler auf ihrem eigensten Gebiet besiegt. Malte Caravaggio solche Szenen, die in geschlossenen Räumen spielen, so fiel eine ölige Lichtsäule schwer und materiell auf Figuren, deren unbeleuchtete Teile in saucigem Braun verschwammen. Das Dunkel des Velazquez ist zugleich durchsichtig und luftig. Es ist, als bewegten sich die Gestalten, als schaue man plötzlich aus dem Licht in weichgraue Dämmerung hinein. Où est donc le tableau? fragte Théophile Gautier, als er im Pradomuseum vor die Meninas trat.

Doch die Luft schafft nicht nur den Raum, sie harmonisiert auch die Farben. Ein solches Streben nach Harmonie lag jahrhundertelang nicht im Programm der Kunst. Man stellte ungebrochene Farben, rot, grün, blau, gelb zu lustigen Farbenbuketts zusammen. Erst seit dem 16. Jahrhundert kam das Streben nach Abtönung. Die Meister bemühten sich, die mosaikartige Buntheit der Primitiven auf eine mehr einheitliche Skala zu bringen. Und zwar verfiel man auf braun. Alles wurde in den Bildern einem bräunlichen Grundton untergeordnet, der die einzelnen Farben zusammenhielt. Die Harmonie war also da. Doch war sie nicht auf künstlichem Wege, durch eine Manier erreicht? War sie nicht ebenfalls viel einfacher zu erzielen durch die schlichte Beobachtung des Mediums, durch das die Natur selbst Harmonie hervorbringt, — der Atmosphäre? Denn die Luft macht aus Dissonanzen Akkorde, überbrückt alle Gegensätze, dämpft alles Schrille. Die widerstreitendsten Farben sind durch eine Fülle zarter Mitteltöne versöhnt. Die Beobachtung dieser feinen Abtönungen, die der Florschleier der Atmosphäre den Farben gibt, wurde das eigentliche Feld des Velazquez. Er als erster bemerkte, daß die Natur keine eintönig gefärbten Flächen kennt, sondern daß das, was wir rot oder grün, blau oder gelb nennen, in Wahrheit ein Komplex der mannigfachsten, ins Unendliche abgestuften Tonwerte ist. Und indem er das Studium dieser Tonwerte mit wissenschaftlicher Exaktheit betrieb, eröffnete er dem Kolorismus neue Bahnen. Hundert Varietäten der gleichen Farbe lernte er sehen, von denen die Früheren

kaum zehn bemerkten. Mag er in dem Porträt Innozenz' X. alle Nuancen von Rot, in den Audienzbildern Schwarz und Perlgrau, in den Jägerbildern Blau, Grün und Braungelb, in den Damenbildern Weiß und kühles Rosa zusammenstellen — es ist ganz unmöglich, in Worten einen Begriff von der koloristischen Haltung seiner Werke zu geben, da der Sprache für so fein differenzierte Abstufungen überhaupt die Bezeichnung fehlt. Man hat nur das dunkle Gefühl, daß hier Harmonien und Klänge von bisher ungeahntem Reichtum, von nie dagewesenem Schmelz ertönen, das Gefühl, daß mit Velazquez eine ganz neue Epoche in der Geschichte des Farbenempfindens anhebt. Das hat ihn denn auch im 19. Jahrhundert zum starken Anknüpfungspunkt der Modernen gemacht. An den Werken des Velazquez hat sich die Farbenanschauung des Impressionismus vorzugsweise gebildet.

Murillo.

Als Velazquez am 6. August 1660 starb, wurde sein Leichenbegängnis wie das eines Granden gefeiert. Der ganze Hof, die Ritter aller Orden wohnten den Feierlichkeiten bei. Man begrub mit ihm die Madrider Kunst. Nach dem Tode des Meisters arbeitete in Madrid noch sein Schwiegersohn *Battista del Mazo*. Man schreibt ihm das Gruppenbild der sogenannten Familie des Velazquez in Wien zu. Außerdem hat ihn der Meister als Amanuensis benutzt, wenn als Geschenke für fremde Höfe Wiederholungen seiner Bilder gewünscht wurden. Hofmaler, der Erbe von Velazquez' Ämtern und Titeln, wurde *Juan Carreño de Miranda*. Er hatte die traurige Aufgabe, den Todeskampf, die letzten Zuckungen der spanischen Habsburger zu verewigen. Marianne von Österreich, die zwanzig Jahre vorher als fescher Back-

Carreño de Miranda, Bildnis der Marianne von Österreich. Madrid, Prado.

Carreño de Miranda, Bildnis Karls II. von Spanien. Richmond, Sammlung Cook.

Justi, Leipzig 1892. Knackfuß, Bielefeld 1896.

fisch von Wien gekommen war, ist nun die finstre Regentin. Entweder sie steht, ganz in Schwarz gekleidet, das blonde Haar in dünne Zöpfe geflochten, in der bekannten Audienzpose streng und würdevoll da, oder sie sitzt als Äbtissin, einen schwarzen Nonnenschleier auf dem Haupte, am Schreibtisch, im Begriff ihre Unterschrift unter Dekrete zu setzen. Dann wurde Karl II. für Carreño das, was für Velazquez Philipp gewesen. Dieselben bleichen Wangen, dasselbe Kinn, dasselbe weiche blonde Haar, das Velazquez so oft gemalt hatte, hatte auch er zu malen. Kleidung, Ordensschmuck und Pose — es ist alles gleich, nur die wasserblauen Augen sind nicht mehr die nämlichen. Sie blicken leer und blöd wie die des Niño de Valecas, jenes Wasserkopfes, der die sinistre Reihe der Narrenbilder des Velazquez beschließt. Die habsburgische Unterlippe ist fast zum Hasenkiefer geworden. Mit einem Schreckgespenst, in dem die Züge der großen Ahnen nur noch in karikaturhafter Verzerrung sich ausprägten, endet die Reihe jener Fürsten, die in so majestätischem Stolz dem Tizian und Mor, dem Coello und Pantoja saßen.

Alonso Cano, Die hl. Agnes. Berlin.

Zur nämlichen Zeit brachte die Schule von Sevilla noch ihre berühmtesten Meister hervor. Die spanische Kirchenmalerei sprach ihr letztes Wort.

Alonso Cano ist namentlich als Frauenmaler bestrickend. Der aparte andalusische Frauentypus hatte in ihm den feinsten Interpreten. Besonders das Bild der heiligen Agnes, das in der Berliner Galerie bewahrt wird, taucht, wenn von solchen Werken gesprochen wird, in der Erinnerung auf. Cano hat hier mit feiner Gourmandise das schwarze, mit Diadem geschmückte und von feinem Schleier umwallte

Alonso Cano, Die Vision des hl. Antonius von Padua. München.

Alonso Cano, Der Leichnam Christi, von einem Engel gehalten. Madrid, Prado.

Haar, den sinnlichen Mund und die zarte auf die Brust gelegte Hand gemalt. Sehr schön ist auch die statuarische Ruhe der Gestalt und das große schwarze Auge, das so visionär ins Unendliche starrt. Die Münchener Pinakothek besitzt ein ähnliches Bild, das Maria darstellt, wie sie von Wolken getragen zu Antonius niedergeschwebt ist und ihm das Christkind in den Arm legt. Auch hier malt er wundervoll das stolze kleine Köpfchen mit der hohen Stirn und dem schlicht über die Schläfen gestrichenen Haar, wundervoll die Leidenschaft, die in dem Kopf des blassen Mönches bebt. In den spanischen Sammlungen kann man diese Eindrücke, die man schon in Deutschland von Cano empfing, noch in mancher Hinsicht ergänzen. Namentlich feine Nachtstücke sieht man. Maria sitzt etwa mit dem Kind in einsamer Landschaft, während flimmernde Sterne wie zufällig sich zu einer Gloriole zusammenfügen. Oder ein großer Engel hält den von weichem Licht überflossenen Körper des Heilandes. Auch zahlreiche Darstellungen des Schmerzensmannes kommen vor, aber im allgemeinen muß man doch feststellen, daß Canos beste Bilder in Deutschland sind.

Von *Juan de Pareja* ist für den spanischen Naturalismus besonders das Bild des Madrider Museums bezeichnend, das die Berufung des Matthäus zum Apostelamt darstellt. Man sieht hier wieder, wie rationalistisch die Spanier bei solchen

Juan de Pareja, Die Berufung des hl. Matthäus. Madrid, Prado.

Themen verfuhren. Matthäus war ja nach der Bibel ein Zolleinnehmer. So ist in dem Bilde Parejas das Zimmer eines Zollamtes gemalt, wo spanische Herren im Kostüm des 17. Jahrhunderts sitzen, und in dieses Zimmer tritt ein fremder Herr in schlichtem Gewand, Christus, herein. Das Hauptwerk des *Matteo Cerezo* zeigt die Jünger in Emmaus. Diese Szene, wie Christus als Geist seinen Jüngern erscheint, übte ja wegen ihres mystischen Gehaltes eine große Anziehungskraft auf alle Meister der Barockzeit aus. In Darmstadt sieht man von ihm die große Figur eines Schutzengels, der einem Kind seine ewige Heimat zeigt; im Haag eine Magdalena, bei der aber sowohl der Sehnsuchtsblick wie das Bauschige der Gewandung verrät, daß diese jüngeren Spanier doch nicht mehr die charaktervolle Herbheit ihrer Vorgänger hatten. Das Bild des *Claudio Coello,* das den heiligen Ludwig in Verehrung der Maria darstellt, zeigt das noch deutlicher. Man blickt auf eine prunkvolle Barockarchitektur. Portieren wallen, Engel flattern in der Luft, ekstatisch verzückte Heilige gestikulieren. Es kommt in die spanische Malerei der bekannte barocke Schwung; das Rassige, spezifisch Spanische geht verloren. Statt des heimischen Dialektes wird mehr ein kosmopolitisches Kunstvolapük gesprochen. Ganz besonders deutlich drängt diese Beobachtung bei *Murillo* sich auf, weil hier das ganze Repertoire der spanischen Kunst noch einmal abgespielt wird. Denn Murillo war bekanntlich der fruchtbarste aller spanischen Maler. Er hat den Ruhm, in ungeheurer Betriebsamkeit Tausende von Bildern gemalt zu haben. Sämtliche Themen, die seit hundert Jahren die spanischen Künstler beschäftigt hatten, ziehen, wenn man sein Oeuvre überschaut, noch einmal vorüber.

Matteo Cerezo, Der Schutzengel. Darmstadt.

Matteo Cerezo, Die büßende Magdalena. Haag.

Murillo, Betteljungen. München.

Lebensgroße Volksstücke bilden, wie bei Ribera, auch bei Murillo die Einleitung. Ja, an die Betteljungen der Münchener Pinakothek denkt man in Deutschland besonders, wenn der Name Murillo genannt wird. Da kauern ein paar Buben würfelnd an der Straßenecke, dort zählen kleine Obstverkäuferinnen ihre Barschaft oder braune Rangen halten in schmutzigem Gewinkel ihre aus Melonen und Brotrinden bestehende Mahlzeit. Laute spielende Buben, Blumenverkäuferinnen und Majas sind in ähnlichen Genrebildern, die in anderen Galerien vorkommen, geschildert.

Im Ton solcher Volksstücke sind dann auch seine biblischen und legendarischen Bilder gehalten. Bei der Anbetung der Hirten malt er, wie Ribera, sonnenverbranntes armes Volk, das sich neugierig um die Wiege schart, und fügt wie dieser ein ganzes Stilleben von Töpfen, Strohbündeln und Tieren hinzu. Ist die heilige Familie dargestellt, so führt er in die schlichte Werkstatt eines Zimmermanns, wo Maria an der Garnwinde sitzt und Joseph, von der Arbeit ausruhend, dem Kinde zusieht, das mit einem Vögelchen und einem Hündchen spielt. Auf dem Bilde der Erziehung der Maria trägt Elisabeth das Kostüm des 17. Jahrhunderts und Maria sieht aus wie eine Prinzessin des Velazquez.

Ein ganzer Zyklus solcher Volksstücke war in dem Hospital von Sevilla vereinigt. Wie Raffael im Vatikan die Philosophie der Renaissance gemalt hatte, schilderte Murillo die Ethik der Gegenreformation: die Werke der christlichen Nächstenliebe und die Segnungen des Almosens. Die Speisung der Hungrigen interpretiert er durch das biblische Wunder der Vermehrung der Brote, die Tränkung der Durstigen durch Moses, der in der Wüste den Wasserquell aus dem

Murillo, Rebekka und Elieser. Madrid, Prado.

Felsen schlägt, die Heilung der Kranken durch die Geschichte vom Gichtbrüchigen am Teich Bethesda, den Samariterdienst durch den heiligen Juan di Dio, der einen auf der Straße niedergefallenen Armen dem Hospitale zuschleppt, die Gastfreundschaft durch die Geschichte vom verlorenen Sohn, der wieder Aufnahme im Vaterhaus findet, die Krankenpflege durch die heilige Elisabeth, die eines Aussätzigen sich annimmt. Das Bild des Prado, wie der heilige Thomas von Villanueva Almosen spendet, und das der Münchener Pinakothek, wie er einen Lahmen heilt, sind weitere Beispiele für die naturalistische Art, wie er solche philanthropische Themen behandelte.

Murillo, Die Geldzählerin. München.

Auch seine Madonnen sind im Grunde nur Volksstücke. Man sieht eine sonnegebräunte andalusische Bäuerin mit ihrem Kind in einsamer Landschaft oder vor einer verwitterten Mauer sitzen. Wenn die Bilder trotzdem eine feierlich visionäre Wirkung ausüben, so erklärt sich das lediglich aus der sehr geschickten Art, wie Murillo Augen zu malen weiß. Maria beschäftigt sich nicht familiär mit dem Kinde, frontal gesetzt hält sie es ganz ruhig auf dem Schoß: Bäuerin und Gottesträgerin in einer Person. Sie sowohl wie das Christkind schauen aus ernsten großen Augen den Betrachter an. Es ist der Blick, den man schon aus Raffaels Sixtinischer Madonna kennt, nur ist die Wirkung hier noch raffinierter, intensiver. Denn bei Raffael verweilt der Betrachter

Murillo, Der hl. Thomas von Villanueva heilt einen Lahmen. München.

Murillo, Maria mit dem Kinde. Rom, Gal. Corsini.

Murillo, Der gute Hirte. Madrid, Prado.

Murillo, Maria mit dem Kinde. Florenz, Pal. Pitti.

auch auf den Linien, der statuarischen Schönheit der Gestalt. Bei Murillo ist der einzige Akzent auf diese geheimnisvollen schwarzen Augen gelegt, die sich wie hypnotisierend in den Betrachter einbrennen. Mit dem nämlichen Mittel arbeitet er, wenn er im Sinne der Barockzeit das Christkind darstellt, wie es gedankenvoll durch einsame Steppen wandelt, wie es mit dem Lamm zur Seite auf den Trümmern der Heidenwelt rastet oder mit dem Hirtenstab in der Hand als guter Hirte seine Lämmer nach Hause führt. Das was man sieht, ist ein Hirtenstück. Aber da das Auge des kleinen Jungen gar so ernst visionär ist, fühlt man sich gleichzeitig von einem mystischen Hauch umwittert.

In der Zusammenstellung solcher Potpourris, in denen Irdisches

und Überirdisches durcheinanderklingt, war Murillo Meister. Malt er die Geburt der Maria, so wird eine Wochenstube mit dem Arzt, der Hebamme und den zum Besuche kommenden Damen realistisch genau geschildert. Aber unter die Mägde, die das Bad der Neugeborenen bereiten, mischen sich geschäftig die Englein des Himmels. Bei der Verkündigung glaubt man in die Dachluke einer Näherin zu blicken. Ein Korb Wäsche steht vor Maria. Doch das Mysterium der Immaculata Conceptio ist dadurch akzentuiert, daß er Maria als ganz junges, noch nicht zum Weib erblühtes Mädchen darstellt. Und oben hat noch außerdem der Himmel sich aufgetan; Gott-Vater, von einem Engelreigen umgeben, schaut hernieder.

Murillo, Die hl. Familie mit dem Hündlein. Madrid, Prado.

Das weite Gebiet der Wundererscheinungen, der Ahnungen und Träume bot ihm naturgemäß zur Anfertigung solcher Potpourris sehr ausgiebige Gelegenheit. Kinderlose Eheleute wollen etwa eine fromme Stiftung machen. Doch sie wissen nicht, wie und wo. Da erscheint ihnen nachts in schneeweißem Gewande Maria und weist auf die Schneefläche des Esquilin, wo dann, nachdem der Papst seine Einwilligung gegeben hat, die Kirche Santa Maria della neve gebaut wird. Oder der heilige Diego, ein andalusischer Bettelmönch, war ein so frommer Mann und sehnte sich so nach dem Himmel, daß er während des Gebetes sich in die Luft erhob. Das geschah auch eines Tages, als das Kloster hohen Be-

Murillo, Die hl. Familie. Paris, Louvre.

Murillo, Die Engelküche. Paris, Louvre.

such erwartete und Diego Küchenmeister war. Als ein Ordensbruder und zwei Kavaliere in der Tür erscheinen, um nach dem Koch zu schauen, hängt er wie festgenagelt in der Luft. Als gute Heinzelmännchen sind aber die Engel vom Himmel gekommen und haben die Arbeit des frommen Bruders getan. Das hat Murillo in der berühmten Engelküche des Louvre sehr hübsch geschildert. Oder der heilige Franziskus hat vor dem Kruzifix gebetet. Da löst sich der Arm Jesu vom Kreuzesstamm und legt sich dem Verzückten auf die Schulter. Oder Maria erscheint, wie in der Savonarolazeit, dem Sankt Bernhard. Das Christkind kommt, als der alte Sankt Felix gerade einen Bettelgang macht, vom Himmel hernieder und gibt sich ihm zum Kuß in den Arm. Freilich, noch lieber als diesen verwitterten, grauen Bettelmönch besucht es den feinen jungen Antonius. Unzähligemal hat Murillo das Thema von Antonius, dem das Christkind erscheint, behandelt. Auf dem Bild der Kathedrale von Sevilla setzt er den ganzen Himmel in Bewegung. Antonius kniet in seiner Zelle. Da hat sich die Decke geöffnet. Das Christkind, von jubelnden Engeln umflattert, schwebt hernieder. Die Bilder der Museen von Berlin, Sevilla und Petersburg sind einfacher. Antonius kniet in einer Landschaft. Das Christkind stellt sich auf sein Buch, sitzt auf dem Buch oder legt sich

Murillo, Die Vision des hl. Antonius. Berlin.

Murillo, Die Vision des hl. Bernhard.
Madrid, Prado.

Murillo, Die unbefleckte Empfängnis.
Madrid, Prado.

auf seinen Arm und kost seine Wange.

Als Maler der Immaculata Conceptio ist er dann besonders berühmt. Gerade in Spanien war ja das Dogma der Überschattung Mariä durch den Heiligen Geist in den Mittelpunkt des Kultus getreten. Alle Maler Sevillas hatten das Mysterium gefeiert. Keiner tat es häufiger als Murillo. Und an diesen Werken hat sich vor 100 Jahren, als gelegentlich der Napoleonischen Kriege zum erstenmal spanische Kunstwerke die Fahrt über die Pyrenäen machten, die Schwärmerei für Murillo ganz besonders entzündet. Sein Name bedeutete damals alles: Andacht, Schönheit, Verzükkung. Raffael und Murillo — das waren die beiden leuchtenden Sterne, die überhaupt am Firmament der Kunst

Murillo, Verkündigung. Madrid, Prado.

strahlten. Heute ist die Begeisterung für Raffael sehr abgeflaut und parallel mit dieser Raffael-Baisse ging, daß auch die Begeisterung für Murillo sehr nachließ. Die Gründe sind ähnliche. Wir wissen heute, daß Raffael nicht eigentlich ein Schöpfer war, der das Reich des Schönen um neue Werte bereicherte, sondern daß er mehr als geschickter Profiteur das zu einer neuen Stileinheit zusammenschweißte, was schon besser und eigenartiger in Peruginos, Leonardos und Michelangelos Werken enthalten war. Ebenso ist es mit Murillo. Er war der erste Spanier, dessen Bekanntschaft man machte, und sein Erscheinen bedeutete daher die Entdeckung einer neuen Welt. Später lernte man jedoch seine Vorgänger kennen — Ribera, Zurbaran, Cano — und da merkte man, ganz wie bei Raffael: Das Gute an Murillo war nicht neu — es stammte von den Älteren. Das Neue war nicht gut, es war die weiche Retusche, durch die er die Schroffheiten seiner Vorgänger milderte, ihren herben, charaktervollen Stil ins weichlich Süßliche transponierte. Murillo fesselt, weil er die Stoffe der Gegenreformation so liebenswürdig schildert. Aber er verliert, wenn man daran denkt, daß alle diese Stoffe von den Früheren schon besser behandelt waren. Seine Kunst erscheint dann als eine Verweichlichung und Entnervung der alten spanischen Mannhaftigkeit, als eine Übersetzung des spanischen Idioms in eine allgemeine Weltsprache. Weder hat er die Ritterlichkeit Canos, noch die Gewalt Zurbarans, noch die Kraft Riberas. Das was er tat, bestand lediglich darin, daß er die Gestalten dieser Meister mit jenem süßlichen Parfüm, das die große Menge liebt, besprengte.

Betrachten wir daraufhin nochmals seine wichtigsten Werke. Murillo ist in seinen Betteljungenbildern ein recht guter Stillebenmaler. Den Sammet der Pfirsiche, den blauen Reif der Weintraube, das Fell der Melone, die gelbe Schale der Orange, die saftigen Sprünge mürben Obstes, die irdenen Krüge und geflochtenen Körbe malt er mit einer Stofflichkeit und koloristischen Noblesse, wie sie wenige Stillebenmaler hatten. Wo aber bleibt sonst die Wahrheit? Hat das rauhe schmutzige Gesindel Riberas oder der Wasserverkäufer des Velazquez nicht doch viel kraftvolleres Leben? Murillos hübsche Hökermädchen haben mit den wirklichen so wenig gemein, wie die pikanten Blumenverkäuferinnen, die im 18. Jahrhundert Boucher malte. Und auch seinen Betteljungen hat er die Nägel gereinigt, hat sie durch etwas banal Hübsches so salonfähig gemacht, daß auch der gern die gemalten betrachtete, der die Berührung der lebendigen gemieden haben würde. So erklärt sich, daß die Bilder schon zu einer Zeit als Meisterwerke galten, als sonst solche Stoffe noch ästhetisch verpönt waren.

Auch im 19. Jahrhundert wurden ja die Salonbauern schneller im Kunsthandel beliebt als die wirklichen, wie sie Millet malte.

Was seine biblischen Werke anlangt, so gibt es wohl manche, die viel charaktervolle Herbheit haben. Ich denke etwa an seinen Schutzengel in der Kathedrale von Sevilla oder an die Magdalena des Pradomuseums, die er, wie Ribera, als arme, zerfetzte, in Lumpen gehüllte Bettlerin darstellt. Trotzdem bemerkt man, wenn man die Bilder mit denen seiner Vorgänger vergleicht, auch hier in den meisten Fällen ein Manko, eine Überleitung der Typen aus dem Kraftvollen ins boudoirhaft Schöne. Das Thema der Anbetung der Hirten hatten alle spanischen Meister, Ribera, Zurbaran, Velazquez, behandelt. Murillos Bild unterscheidet sich von denen seiner Vorgänger nur dadurch, daß die Hände der Bauern weniger schwielig, ihre Bewegungen nicht so bäurisch plump sind. In seinem Verkündigungsbild des Prado variiert und verzuckert er das des Zurbaran, das in San Telmo in Sevilla hängt. Auf den Bildern, die er für das Hospital in Sevilla malte, schleppen sich wohl Kranke auf Krücken heran. Einem Knaben werden die Kopfgeschwüre gewaschen. Ein Mann hat sein Knie entblößt und zeigt den Knochenfraß seines Schienbeins. Doch dieses Düstere ist nur da, damit die Schönheit der Samariterinnen desto heller strahlt. Von den beiden Bildern des Pradomuseums, die den guten Hirten darstellen, fesselt das eine durch den ernsten, visionären Blick des Knaben; und in dem andern hat dieser Blick etwas so süßlich Schmachtendes, daß man an Carlo Dolci gemahnt wird. In den Bildern, die die Vision des Sankt Bernhard, des Franz von Paula oder des Augustin darstellen, ist das Bücherstilleben der Gelehrtenstube oft sehr hübsch gemalt. Aber bei Zurbaran war in derartigen Werken alles überzeugend, gerade weil das Pathos fernblieb. Murillo schießt über das Ziel hinaus, weil er mit schönen erstaunten Gesten und dem bekannten sentimentalen Augenaufschlag allzu ausgiebig arbeitet.

Manchen seiner Konzeptionsbilder kann man eine große Wirkung nicht absprechen. Denn es ist oft malerisch sehr reizvoll, wie er alles in Goldduft auflöst. Sie sind sehr niedlich, diese naseweisen Engelchen, die wie flimmernde Lichtstrahlen durch den Äther wogen. Manchmal hat er auch in der Marienfigur auf übermäßige Verzückung verzichtet. Namentlich das Bild des Pradomuseums ist schön, auf dem er Maria als einfaches Mädchen aus dem Volke gemalt hat, dessen große schwarze Augen sich so staunend öffnen wie die eines Kindes, das in den Lichterglanz des Christbaumes starrt. Doch gewöhnlich herrscht sogar in diesen Bildern eine fade affektierte Eleganz. Bei Roélas und Pacheco war alles herb und streng. Unbeweglich, schön in ihrer Ruhe — etwa wie die Nemesis Dürers oder Böcklins Nacht —

José Antolinez, Die hl. Magdalena in Verzückung. Madrid, Prado.

schwebt Maria über der nächtlichen Erde. Murillo übersetzt alles ins Spielerische, Kokette, Bewegliche. Aus der strengen Engelmandorla sind lustige Correggio-Bübchen geworden, die in schelmischem Spiel die Jungfrau umgaukeln. Dort wirkt Maria feierlich wie eine Bildsäule; hier wehen und bauschen sich die Gewänder. Dort hat sie die Arme ruhig auf der Brust gekreuzt, hier faltet sie die Hände, drückt ihren Busen oder schaut mit dem bekannten Augenaufschlag des Barock empor. Namentlich die beiden späten Bilder des Prado und das des Louvre stehen in ihrer operettenhaften Verzückung dem Carlo Dolci nicht fern. Murillo war ein großer Fabrikant. Er wiederholte Tricks, Klischees, die er in ihrer Wirksamkeit ausgeprobt hatte, weit routinierter und kälter, als der verlästerte Perugino es tat. Das tritt in Spanien noch deutlicher als im Ausland hervor. Denn die Auswahl seiner Werke, die zu Beginn des Jahrhunderts getroffen wurde, als die Franzosen den Louvre mit Murillos möblierten, war geschickt. Sie nahmen das Gute und ließen die Fabrikware in Spanien.

Teils erklärt sich dieses allmähliche Abflauen der spanischen Kunst aus der geschichtlichen Konstellation. Durch die Werke der älteren Spanier, des Theotokopuli und Ribera, ging Kampfstimmung. In glühender Erregung verkündeten sie die Lehren des Christentums, kämpften fieberhaft gegen den Paganismus der Kirche. Jetzt ist das Gewitter der Gegenreformation und mit ihm die Leidenschaft vorbei. Der Schick hat sich des Kirchlichen bemächtigt und aus den Heiligen, die anfangs so drohend waren, Galanterieartikel, zierliche Nippfiguren gemacht.

Juan de Valdés Leal, Finis gloriae mundi. Sevilla, Kirche der Caridad.

Andererseits darf man auch nicht vergessen, daß die Welt, für die Murillo arbeitete, nicht durch so enge Mauern umgrenzt war, als die, in der Zurbaran und Velazques sich bewegten. Malte Velazquez für die streng abgeschlossene Welt des Königshauses, Zurbaran für die Klöster, so wendete sich Murillo an die gebildeten Kreise der Großstadt. Diese Kreise wünschen aber keine Dinge zu sehen, die andere als angenehme Empfindungen hervorrufen. Die Wahrheit muß verzuckert werden, Gräßliches gemildert, die Leidenschaft abgedämpft, das Rauhe geglättet sein. Und da Murillo diesen Geschmack der Bourgeoisie seiner Zeit gut traf, sprach er auch zur Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts die verständlichste Sprache. Während Velazquez und Zurbaran es nur zur Bewunderung der Künstler brachten, wurde Murillo populär. Er gewann die Herzen durch die nämlichen Qualitäten, die man an der Vestalin der Angelika Kauffmann bewundert.

Nach Murillo kam noch *José Antolinez,* der in dem gleichen, süßlich koketten Stil von der unbefleckten Empfängnis und der Himmelfahrt der Magdalena erzählte. Vor den Bildern des jüngeren *Herrera* wird man fast an Ausstattungsstücke mit Orchesterbegleitung und bengalischem Licht erinnert. Alle Gestalten des spanischen Kultus sind mit dem Rampenlicht rosiger Tingeltangelschönheit beleuchtet. Engel tummeln sich in den Wolken, ein Reflektor wirft wirksames Licht auf die Bühne und ein Tenor — bald heißt er Franziskus, bald Hermengild — schwebt, verzückt emporblickend und dem Publikum Kußhände zuwerfend, in die Höhe. Nur bei dem letzten Spanier des 17. Jahrhunderts, bei *Juan de Valdés Leal* hört man wie zum Abschied noch einmal Melodien, die wenigstens spanisch klingen. Ein Bild von ihm, das er für den Don Juan malte und das heute im Museum von Sevilla hängt, stellt eine Grabkammer dar. Eine Hand langt hervor und hält eine Wage über grinsende Leichen. Finis gloriae mundi ist daruntergesetzt. „Da muß man sich die Nase zuhalten“, soll Murillo über das Werk gesagt haben. Und es ist tatsächlich darüber eine grausige Morguestimmung gebreitet — der penetrante Verwesungsgeruch, wie er in modernen spanischen Historienbildern oft so raffiniert gemalt ist.

Rubens.

Rubens, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

Von Spanien führt der Weg nach Flandern. Denn Flandern war im 17. Jahrhundert eine spanische Provinz. Gerade hier hatten die Religionskriege gewütet. 1566, das Jahr des Bildersturmes, bezeichnet den Höhepunkt protestantischer Macht. Psalmen singend zogen die Puritaner durch die Straßen, drangen in die Dome und Klöster, verbrannten und zerstörten, was sie an Kunstwerken fanden. In drei Tagen waren 400 Kirchen und Kapellen verwüstet, die Straßen mit zerschlagenen Marienbildern, den ehrwürdigen Erzeugnissen altflandrischer Kunst, bedeckt. Darauf folgte der Rückschlag. Die konservativen Elemente trennten sich von den Stürmern und Drängern. Alba erschien in Brüssel und nahm das Land in seine eisernen Fäuste. Flandern wurde im Norden die feste Burg des Jesuitismus. Spanische Hofluft wehte über den Boden. Der Erzbischof Albert und Isabella, die Tochter Philipps II., die das Land als Lehen der spanischen Krone verwalteten, errichteten allerorten Kirchen und Klöster. Scharen ausländischer Priester ließen wie ein Heuschreckenschwarm sich im Lande nieder.

Man würde also in Flandern eine ähnliche Kunst wie in Spanien erwarten: eine Kunst, die düsteren Fanatismus mit dem heißen Odem schwärmerischer Glaubensinbrunst eint. Doch das Gegenteil findet man. Die Kirchen haben nicht die schwüle Stimmung, das mystische

---

Rooses, Antwerpen 1886/92. Burckhardt, Basel 1898. E. Michel, Paris 1900. Robert Vischer, Berlin 1906. Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike, Jena 1882. Klassiker der Kunst, Band V, Stuttgart 1904.

Halbdunkel, das in den spanischen herrscht. In riesige Prunksäle glaubt man zu treten. Üppig festlicher Glanz, goldschimmernder Luxus strömt entgegen. Und inmitten dieses strahlenden Festgepränges hängen ebenso üppige, festlich rauschende Bilder. Dort düster braune, hier leuchtend rote, jubilierende Farben. Dort Askese und Schwärmerei, hier lodernde Sinnenlust. Dort die Abtötung des Fleisches, hier safttriefendes, von Gesundheit berstendes Epikureertum.

Fast unbegreiflich erscheint das nach der puritanischen Prüderie, mit der die Gegenreformation begann. Damals wurde den Künstlern verboten, Nacktes darzustellen, damit sie „Gott nicht beleidigten und den Menschen ein schlechtes Beispiel gäben". Selbst die ganz statuarische Nacktheit auf Michelangelos Jüngstem Gericht erschien so anstößig, daß Daniele da Volterra beauftragt wurde, die Gestalten mit Gewandfetzen zu umhüllen. Auf den Bildern der flandrischen Maler fluten nackte Menschenleiber daher, und diese Leiber sind fett, quammig, quabblig, nicht steinern kalt, sondern von warmem, animalischem Lebensblut durchpulst. Die Kunst der Gegenreformation, die mit dem Verbot des Nackten begann, endete mit der Apotheose des Fleisches. Anfangs wurden die antiken Statuen aus der Öffentlichkeit verbannt oder — soweit sie nicht nackt waren — durch Veränderung der Attribute in christliche Heilige verwandelt. Die Künstler mieden ängstlich, das Gebiet der Antike zu betreten. Die flandrischen Maler verkehren fast mehr mit den Göttern und Göttinnen des Olymp als mit den Heiligen der Kirche, verwenden Antike wie Christentum, um jubelnde Hymnen auf das Fleisch zu singen. Und vor kein Inquisitionstribunal ruft sie die Kirche, wie sie mit Paolo Veronese es getan hatte, sondern sie gibt lächelnd ihren Segen. Der Katholizismus der Gegenreformation, anfangs so unerbittlich starr, wird in Flandern eine lustige Religion, die nicht für die Seelen nur, auch für die fleischlichen Bedürfnisse ihrer Kinder sorgt.

Man kann zur Erklärung dieser seltsamen Erscheinung darauf hinweisen, daß der Geist der Gegenreformation in Flandern mit dem sinnlichen Temperament eines derben genußfreudigen Volkes zu rechnen hatte. Wenn man durch Spanien fährt, sieht man nirgends etwas Grünes, Saftiges, Weiches: keinen Sumpf, keine Holzung, keine Wiese, fast kein Getreide. Es ist eine unfruchtbare, verwitterte, ernste, herbe Natur, in drückender Sonnenhitze brütend, aller Waldungen, aller Pflanzen beraubt, ein weit hingestrecktes, ins Unendliche sich ausdehnendes, den Geist mit Betäubung schlagendes Nirwana. Flandern ist ein fettes, üppiges Land. Man blickt über fruchtbare Felder, wo dicke Kühe auf schilfigem Moorboden lagern. Gemüsepflanzungen, regengetränkte Landstraßen und feuchte Waldpartien ziehen sich hin.

Was von der Landschaft gilt, gilt von den Menschen. Es ist ein Vergnügen, in Brüssel diese Backfische zu sehen, die, fast noch Kinder, doch schon Frauen sind; diese Damen zu sehen mit dem weichen wiegenden Gang und den breiten ausladenden Hüften. Diese Note der Fécondité mußte auch die flandrische Kunst bekommen. Doch in erster Linie spielt auch der Zeitunterschied mit. Die Kunstentwickelung von 1560—1650 illustriert die Geschichte der Gegenreformation. Anfangs, als die Reform begann, war die Kirche in Gefahr. Es handelte sich um Sein oder Nichtsein. Jetzt ist ihre Herrschaft glanzvoller als je wieder hergestellt. Aus der ecclesia militans ist die ecclesia triumphans geworden. Namentlich die Unterwerfung Flanderns war ein erstaunliches Ergebnis zielbewußter jesuitischer Tatkraft. Dieser Triumph des Katholizismus spiegelt in den Werken der Barockzeit sich wider. Durch Kampf zum Sieg. Erst, zu Caravaggios und Riberas Zeit, waren die Bilder ernst, finster, trotzig. Jetzt sind sie festlich, jubelnd, repräsentierend. Mit klingendem Spiel zog der Jesuitismus, seinen Sieg verkündend, durch Flanderns Gaue. Er fürchtete die Kunst nicht. Sie hatte im Gegenteil ihm bei seiner Bekehrungsarbeit wichtige Dienste geleistet. Schneller als das Schwert es vermocht hätte, hatte man die Geister gewonnen, indem man dem puritanischen Eifer der Bilderstürmer den benebelnden Pomp katholischen Festgepränges entgegensetzte. Selbst Christine, die Tochter Gustav Adolfs, war dem künstlerischen Stimmungszauber der katholischen Religion erlegen. Auch der Humanismus, dessen Ausschreitungen einst den Anstoß zu der großen Bewegung gegeben hatten, war nicht mehr gefährlich. Die Kirche gewann nur, wenn sie wieder als Beschützerin der Wissenschaft sich zeigte. So tritt also die Gegenreformation, nachdem sie anfangs sich in Gegensatz zur Renaissance gestellt hatte, nun das ganze Erbe hellenischen Renaissancegeistes an. Der Maler, dem die Erbschaft in den Schoß fiel, der die beiden bisher getrennten Welten von Renaissance und Gegenreformation zu einer neuen, imposanten Stileinheit zusammenschweißte, heißt *Rubens*.

Vielen ist er ein Grausen. Sie sind entsetzt über die Fleischmassen, die er ausbreitet. Sie finden sie animalisch, diese Sinnlichkeit, die keine Sehnsucht, kein seelisches Erzittern, nur fleischliche Befriedigung kennt. Namentlich in den Jahren, als die englischen Präraffaeliten beliebt waren, gehörte es in den Kreisen der Ästheten zum guten Ton, Rubens als roh zu bezeichnen. Man kennt ja das Bild „Liebe in den Ruinen“, das Burne-Jones damals malte. Da, wo einst eine Welt gelebt, wo Menschen herzten und küßten, haben zwei Wesen sich niedergelassen. Auch sie lieben sich. Doch von den Säulen, die einst hier sich erhoben, sind nur verwitterte Fragmente, von den

Rosen, die da blühten, nur vertrocknete Äste übrig. So ist auch die Liebe dieser Spätgeborenen nur noch entsagendes Schluchzen, das traurige Sichanhauchen zweier Seelen. Ängstlich, wie in Gespenstergrausen drücken sie sich an sich. Ihre Körper sind tot, nur die Herzen leben. Es ist ganz selbstverständlich, daß Leute, die für derartige Bilder schwärmten, ein Verhältnis zu Rubens nicht zu finden vermochten. Doch heute sind wir aus dieser Decadencestimmung glücklicherweise herausgetreten. Die Menschen des Burne-Jones imponieren uns nicht mehr mit ihrem unfruchtbaren, sich selbst verzehrenden Schmachten. Und da blicken wir wieder mit desto größerer Bewunderung zu Rubens auf, dessen Werke nicht das trostlose Gefühl erwecken, als ob man am Ende einer Schöpfung stehe, sondern die uns sagen, daß das unsterbliche Herz der Natur bis in alle Ewigkeit so kraftvoll wie am ersten Schöpfungstag schlagen wird. Man denkt, wenn sein Name genannt wird, an den Satz, den Théophile Gautier prägte: „L'art robuste seul à l' éternité", oder an das faustische Wort: „Es sollte stehn, im Anfang war die Kraft".

Naturam expellas furca, tamen usque recurret. Das zeigte sich in den Jahren, als Rubens auftrat. Die Kunst der Gegenreformation war, gerade weil sie die Sinnlichkeit verfemte, in den Distrikten der Seele angelangt, wo sich die widernatürliche Vegetation der Gedanken verzweigt. Sie ist ungesund, die Sinnlichkeit des Antonius, der in zitternder Begehrlichkeit seinen Arm um das rosige Körperchen des Christkindes schlingt; ungesund, die Sinnlichkeit des Mönches, der die unbefleckte Maria anschwärmt. Es war jene Stimmung gekommen, die das Fleisch quält, das Blut aufwühlt und peitscht. Nach diesem Zustand hysterischer Überreizung führte Rubens wieder der Kunst die Kraft, die Gesundheit zu. Sein ganzes Schaffen ist wie eine große Reaktion auf das Dogma der unbefleckten Empfängnis. Es ist kein Zufall, daß er so gern die Leidenschaften der Tiere malt: Löwen, Tiger und Leoparden, Eber und Wölfe. Denn er hat selbst etwas von einem schönen, kraftstrotzenden Tier. In eine Zeit überhitzter Phantasietätigkeit sprengt er wie ein Kentaur herein, wie eines jener Urweltswesen, die mit dem Menschenkopf den Pferdeleib, die ganze Kraft, Wildheit und sinnliche Begehrlichkeit des Tieres einen. Statt der Entsagung malt er die Leidenschaft, statt der sterilen psychischen Ekstase die sich entladende physische Kraft. Den erregten Visionen der Frömmler setzt er die gesunden Begierden der Tiere, der spirituellen Erotik der Theresa von Jesu den Sinnenrausch des Naturmenschen entgegen. In dem Lande, wo die Religion das meiste Blut hatte fließen lassen, feiert ein Maler die ewige Zeugungskraft der Natur. Sein Auftreten bezeichnet in der Geschichte der Malerei einen

Rubens, Der Eremit und die schlafende Angelika. Wien.

ähnlichen Moment, wie ihn die Kunst hundert Jahre vorher durchmachte, als auf die Askese der Savonarola-Zeit der Triumph der Sinnlichkeit folgte. Nur erscheinen alle Werke von damals zahm und gesittet gegenüber der Orgie, die nun begann. Gerade die unfruchtbaren seelischen Exaltationen, in die der Neukatholizismus verfiel, hatten die Sinnlichkeit fieberhaft erregt. Darum ist es jetzt, als sei plötzlich ein Hafenwerk zerstört, so elementar schäumt sie auf, alles überflutend und niederreißend mit der Kraft der Naturgewalt. Es gibt in Wien von Rubens ein Bild „Der Eremit und die schlafende Angelika": ein Einsiedler, der in bebendem Verlangen den nackten Körper eines üppigen, auf weißem Lager ausgestreckten Weibes betrachtet. Das war die Stimmung der Zeit. Man sehnte sich nach Fleisch. Und aus dieser Stimmung heraus brachte das Jahrhundert einen Meister hervor,

Rubens, Kirmes. Paris, Louvre.

der das große animalische Leben des Kosmos mit so zwingender Gewalt, so überschäumendem Pathos verherrlichte.

Die Kirmes des Louvre und jene Gesellschaftsstücke, die er „Conversations à la mode" genannt hat, enthalten die Einleitung seines Oeuvre. Auf dem Kirmesbild haben Männer und Weiber nicht in der Wirtsstube oder vor der Tür des Wirtshauses, sondern auf weitem offenen Feld sich zu einer wilden Orgie vereint. Da hat einer in wüstem Tanz den Arm um den Bauch eines Weibes geschlungen, dort

hebt einer seine Partnerin johlend empor, dort klammert sich einer an sie, preßt sie mit Arm und Bein, mit Brust und Mund, dort hat einer seine Tänzerin niedergeworfen, bereit, sich wie ein Raubtier auf sie zu stürzen. Aus Bauern, tölpelhaften, schwerfälligen Wesen hat Rubens

Rubens, Bauerntanz. Madrid, Prado.

Rubens, Der Liebesgarten. Paris, Rothschild.

Satyrn, etwas wie die Elementargeister der Felder gemacht. In den vornehmen Kreisen geht es gesitteter zu. Doch das Thema ist gleichfalls die Liebe. Vor einer Fontäne mit einer weiblichen Statue, deren vollen Brüsten dicke Wasserstrahlen entquellen, haben Damen und Herren sich niedergelassen. Da hält sich ein Paar tanzbereit umschlungen, dort spielen junge Männer die Laute, dort kommen schöne

Frauen, von Amoretten umgaukelt, heran. Die Santa Conversazione der Venezianer ist zur Conversation à la mode geworden. Oder, wie man auch sagen kann: das Thema, das einst Giorgione in seinen Idyllen behandelt hatte, ist wieder aufgenommen, nur daß in die stille Ruhe der Renaissance nun der Pomp, die Üppigkeit des Barock gekommen ist. Und mit diesen beiden Bildern kennt man den ganzen Rubens. So, wie diese Menschen sind, wollten sie ihre Götter. Obwohl Rubens' Tätigkeit alle Gattungen umfaßte: Religiöses und Mythologisches, die Landschaft, das Bildnis und Tiere, hält doch ein Band alles zusammen: die warmblütige, lodernde Sinnlichkeit, die alles durchwogt. Nachdem man so lange sich in hysterischer Sehnsucht verzehrt hatte, war das Bedürfnis, mit urkräftigem Behagen quammig quabbliges Fleisch in die Arme zu schließen, so riesengroß, daß bei aller scheinbaren Verschiedenheit der Bilder das Thema im Grunde stets das nämliche ist: die Apotheose des Fleisches. Auch von einer eigentlichen Entwicklung, die er durchgemacht hätte, läßt sich nicht reden. Leute von so urtümlichem, angeborenem Talent sind da. Ein Riesenkapital ist ihnen in die Wiege gelegt. Mit diesem schalten sie, geben es aus mit dem gelassenen Gleichmut des Verschwenders. Wohl beobachtet man koloristische Wandlungen, beobachtet, wie er erst dunkel ist, dann immer farbiger, sonniger wird. Auch sein zeichnerischer Vortrag ändert sich, ist erst noch spitzpinslig scharf, wird dann immer breiter und freier. Aber das sind Dinge, die ähnlich jeder Künstler durchmacht. Er war Schüler der italienischen Tenebrosi und arbeitete als solcher in deren Skala. Später, als er Rubens wurde, ging er zu seinen eigenen, ganz hell leuchtenden Harmonien über. Er reproduzierte als Anfänger das, was die Natur ihm zeigte. Doch später, als er Meister wurde, beherrschte er sie. Frei, ohne an das Modell sich zu binden, schrieb er mit unerhörter Maëstria seine Gestalten hin. Durch einen Pinselstrich, den er machte, durch ein Licht, das er aufsetzte, wußte er selbst Werkstattarbeiten — denn er war ja der Hoflieferant aller Monarchen Europas und demgemäß der Chef eines ganzen Malerheeres, das er für sich arbeiten ließ — das Gepräge seines Geistes, den Stempel seiner

Rubens, Der sterbende Seneca. München.

Persönlichkeit aufzudrücken. Man wird also am ehesten eine Übersicht über Rubens' Schaffen gewinnen, wenn man in ganz simpler Weise die einzelnen Stoffgebiete durchnimmt.

Rubens, Medusenhaupt. Wien.

Rubens war als Mensch der Typus eines Renaissancemeisters. Er ist Künstler und Cortigiano zugleich. Er wandelt wie Tizian auf den Höhen des Lebens. Und so denkt man auch an Tizian, wenn man die mythologischen Bilder des Meisters überschaut. Selbstverständlich ziehen alle Themen des Barock vorüber. Er malt Seneca, wie er im Bad sich die Adern öffnet, Tomyris, die sich am Blute des Cyrus sättigt, Merkur, der den Argus tötet, die Medusa, um deren blutigen Kopf Schlangen und Nattern sich winden, Perseus, der die Andromeda befreit, und Cimon, der von der Milch der Pera sich nährt. Doch schon diese Bilder haben mit den anderen jener Jahre nicht viel mehr als die Etikette gemein. Das Thema von Cimon und Pera sollte ein Beispiel der Caritas romana sein. Rubens aber malt keinen abgemagerten, halbverhungerten Greis, sondern einen wohlgenährten Hünen, der die Milch eines jungen Weibes wollüstig wie eine Delikatesse schlürft. Das Thema von Argus, den Merkur tötete, war ursprünglich als Martyrium gedacht. Den Mittelpunkt von Rubens' Werk aber nimmt die Kuh ein, die wie ein Symbol der Fruchtbarkeit auf der dampfenden Erde steht. Ein Martyrium sollte auch die Geschichte von der gefesselten Andromeda sein. Rubens aber legt entweder das Hauptgewicht auf den erstaunlich durchmodellierten Akt des jungen Weibes, oder Perseus naht in funkelnder Rüstung und flatterndem roten Mantel auf stolzem, wieherndem Pferd. Amoretten fliegen in der Luft und schießen Pfeile auf Andromeda ab. Aus dem Martyrium hat er eine Liebesgeschichte gemacht. Und wie er diese Barockthemen mit dem Geiste der Renaissance erfüllte, trat er auch als erster wieder

Rubens, Perseus befreit Andromeda. Berlin.
Nach einer Radierung von Hans Meyer, Berlin, G. Grote.

unbefangen an all jene anderen Stoffe heran, die seit den Tagen Tizians eine Bearbeitung nicht mehr gefunden hatten. Es ist ja geschildert worden, wie in den Amorbildern die große Psychologie der verschiedenen Zeitalter sich äußerte. Die Savonarola-Zeit hatte ihn dargestellt, wie er von der Keuschheit gefesselt wird. Dann folgte seine Entfesselung. Es entstanden die Bilder von Correggio, Parmeggianino und Tizian, wie Eros seinen Bogen schnitzt und Venus ihn zum Kampfe ausrüstet. In der Kunst der Gegenreformation war er wieder gefesselt. In einem Bilde des Schidone „L'amore che riposa" im Museum von Neapel sieht man ihn traurig und untätig in einer nächtlichen Landschaft sitzen. Domenichino schilderte, wie Psyche den kleinen, in den Himmel wegschwebenden Amor zu fangen sucht. Bei Guido Reni ist dargestellt, wie der Genius der himmlischen Liebe die Pfeile des gefesselten Amor verbrennt. Poussin malte das Bild, wie Amor von Liebesgöttern begraben wird: Putten, die in feierlichem Zug dem toten Eros das Geleite geben. Rubens erweckte ihn wieder zum Leben. Er hat sich in einem Münchener Bilde dargestellt, wie er als halbnackter Faun seine junge Frau vergewaltigt, in einem genuesischen Bild, wie er seine Hand auf ihren üppigen Busen legt, während ein dicker Satyr vor ihnen hertaumelt. Das ist die Erotik des Rubens. Über die Stoffe, die er in seinen antiken Bildern behandelte, ist ein Buch geschrieben. Es wird nachgewiesen, daß in den 280 Werken ziemlich alle Themen bearbeitet sind, die bei Homer, Virgil und Ovid, bei Plutarch und Livius vorkommen. Doch das Bemühen der Wissenschaft war im Grunde zwecklos. Denn Rubens liebt die Antike nur, weil er an dem gesunden, kräftigen Leben weiblicher Körper sich freut, weil sie ihm die Möglichkeit bietet, sich in sprudelnder Kraft, in stürmischen Bewegungen zu ergehen. Damit ist dann gleichzeitig gesagt, was seine antiken Bilder von denen des Tizian unterscheidet. Man wollte Fleisch sehen nach all dem übersinnlichen Schmachten, all der mystischen Verzückung von früher. Darum greift man auf all jene Themen zurück, die einst die Renaissancemeister dazu verwendet hatten, um die strahlende Pracht nackter Menschenleiber zu

Rubens, Schäferszene. München.

feiern. Aber das Wesen der Renaissance war edle Ruhe, das der Barockzeit wilde Bewegung. Darum denkt man vor Tizians mythologischen Bildern an hellenische Thermen, wo edle vornehme Gestalten in klassischer Ruhe rasten. Die Antike des Rubens dagegen hat die polternden Bewegungen, die himmelstürmenden Gesten des Barock. Tizian war ferner, obwohl der beste Maler der Renaissance, doch noch Bildhauer in der Art, wie er das Licht dazu verwendete, die Schönheit der plastischen Form herauszumodellieren. Rubens als Barockmeister ist Maler schlechthin. Man sieht keine Statuen mehr, sondern atmende Leiber, auf deren speckiger Haut das Licht in hundert Reflexen spielt.

Rubens, Das Venusfest. Wien.

Selbstverständlich kennt er keinen Unterschied der Typen. Liebte das Quattrocento das straff Ephebenhafte, das Cinquecento die edle Fülle, so gibt es bei Rubens nur Strotzendes, Ausladendes, Fettes. Dieselben dicken Heroinen mit strohgelben Haaren, wasserblauen Augen und mächtigen Hüften kehren immer wieder. Und nie in der Ruhe, nur im Ungestüm des Kampfes führt er sie vor.

Daraufhin muß man seine mythologischen Bilder betrachten. Das Thema des Venusfestes hatte schon Tizian behandelt. Doch wie anders wirken die Darstellungen bei Rubens. Was bei Tizian noch edle Getragenheit war, ist hier wilder Taumel. Das Standbild der Göttin ist errichtet. Die Grazien tanzen. Amoretten schlingen sich im Reigen und überschlagen sich in der Luft. Satyrn und Fauniskinnen

stürmen mit dem Tamburin daher. Faune heben Nymphen in die Höhe und pressen die Arme um ihren Leib in wilder, sinnlicher Verschlingung. Auch sonst kommt Venus in seinem Oeuvre häufig vor. Doch nie handelt es sich um das Thema der ruhig lagernden Göttin, das die Venezianer beschäftigt hatte. Nur in Bewegung, nur von Leidenschaft durchglüht konnte er den üppigen Körper brauchen. Malt er das Parisurteil, so macht er keinen Unterschied zwischen den Göttinnen, sondern die keusche Pallas und die ehrbare Juno sind gleich dick und speckig wie Aphrodite. Vor seinem Bilde der tanzenden Grazien muß man an Raffael zurückdenken, um den Unterschied zwischen Plastik und Malerei zu fühlen. Bei Raffael handelt es sich um marmorne Härte. Hier glaubt man tätschelnd mit der Hand über speckige Haut streicheln zu können, die

Rubens, Die Entführung des Ganymed. Madrid, Prado.

unter dem Druck der Finger nachgibt. Was Diana anlangt, so hatten alle Meister, Correggio, Tizian, Domenichino, Albani und Guercino, sie als schlank, amazonenhaft zu kennzeichnen gesucht. Rubens denkt nicht daran. Er malt sie, wie sie mit der Lanze in der Faust den Hirsch verfolgt, wie sie mit ihrer Siegesbeute daherzieht, wie sie nach der Jagd sich die Sandalen lösen läßt und ins Bad steigt, wie sie mit ihren Nymphen unter dem erbeuteten Wild eingeschlafen ist, wie Satyrn sie belauschen und wie sich ein wütender Kampf

Rubens, Das Parisurteil. Dresden.

Rubens, Diana auf der Hirschjagd. Berlin.

zwischen den Waldmenschen und den Mädchen entspinnt. Doch stets ist sie ebenso quammig fett wie Venus, als sei sie mehr gewohnt, sich auf schwellenden Polstern zu rekeln, als den Wurfspieß in der Hand den Hirsch zu verfolgen. — Bacchus ist ein aufgedunsener Weinschwelg. Selbst Ganymed, der vom Adler geraubt wird, hat dicke Hüften wie ein Weib. Solche Kampf- und Entführungsszenen sind besonders häufig. Er malt den Windgott Boreas, wie er die Oreithyia raubt, malt Kentauren, die in wilder Liebesjagd, das Weibchen verfolgend, durch die Landschaft sprengen. In dem Bilde der Amazonenschlacht sind, wie in Tizians Schlacht von Cadore, an einer Brücke die Scharen des Theseus mit den kriegerischen Weibern zusammengestoßen. Pferde wiehern, bäumen sich, rasen in wilder Flucht dahin. Männer und Frauen stürmen gegeneinander an, nackte Weiberkörper, vom Pferde gestürzt, bieten in allen Lagen sich dar. — Bei dem Bilde der Entführung der Töchter des Leukippos versteht man zwar nicht, wie die beiden Damen nackt in die entlegene Landschaft kamen, um von den beiden Burschen sich rauben zu lassen, doch die hübsche Rückenpartie der einen und die strammen Schenkel der anderen motivieren es zur Genüge. Selbst die beiden Hengste bäumen sich und wiehern vor Freude über die würzige Last, die sie nun tragen sollen. — Die Satyrbilder, die das Thema „Und in wütendem Erglühen hält der Faun die Nymphe fest“ in immer neuen Varianten vorführen, und die Bacchanalien, die das Thema Trunkenheit und

Rubens, Die Amazonenschlacht. München.

Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos. München.

Rubens, Bacchanal. St. Petersburg.

Wollust in fortissimo behandeln, bezeichnen dann den Gipfel dessen, was Rubens als Verherrlicher stürmischer Sinnlichkeit gab. Die Satyrn des Tizian haben die edlen Bewegungen klassischer Statuen. Sie sind Wesen, die selbst im Rausch noch eine angeborene Würde wahren. Den Satyrn des Rubens könnte man auf flämischen Kirmessen begegnen. Sie sind Verwandte der Menschen, die man aus den Bohnenfesten des Jordaens kennt, nur ist alles ins Heroische potenziert. Die ungebändigte Naturkraft stürmt daher. Der Mensch als Geschlechtswesen tobt in kannibalischer Freude sich aus. In dem alten, wie ein rollendes Weinfaß daherschwankenden Silen gibt er den Ausdruck sternhagelvoller Betrunkenheit mit elementarer Meisterschaft wieder. Ungeheure Massen kolossaler Weiblichkeit breiten auf dem Boden sich aus. Bocksfüßige Kleine mit Glatzköpfen und komischen Altmännergesichtern saugen halb lüstern, halb gierig an den Eutern ihrer betrunkenen Frau Mutter. In zügelloser Lust, in wild sinnlichen Umarmungen pressen sich die aufgeschwemmten Körper

Rubens, Bacchanal. St. Petersburg.

Rubens, Bacchanal. Berlin.

dicker Faune an die weißen Leiber nackter Nymphen. Auch speckig riechende Negerinnen haben oft dem tollen Troß sich zugesellt.

Die allegorischen Bilder unterscheiden sich von den mythologischen nur durch den Titel. Namentlich die vier Weltteile malt er gern. Dicke Flußgötter, das Haar mit schlammigem Schilf umwunden, lagern dann in morastiger Landschaft. Kraftstrotzende Tiere, Hyänen, Leoparden, Nilpferde und Nashörner mit fettig schillernder Haut haben ringsum sich vereint. — Ähnlich verfuhr er, wenn er den Auftrag hatte, trockene geschichtliche Themen darzustellen. In seinem bekannten Zyklus aus dem Leben der Maria von Medici schildert er eine Zeit, die er mit erlebte, Vorgänge, bei deren manchem er selbst als Diplomat die Hand im Spiele gehabt. Aber die Tatsachen allein waren künstlerisch reizlos. Maria von Medici ward geboren, vermählte sich, gebar, verlor ihren Gatten, übernahm die Regentschaft, entzweite sich mit ihrem Sohn und versöhnte sich wieder. Das hätte ein Historienmaler des 19. Jahrhunderts mit der Genialität des Gerichts-

Rubens, Der trunkene Silen. München.

Rubens, Die Nymphen der Diana. Wien.

Rubens, Die vier Weltteile. Wien.

schreibers protokolliert. Unter Rubens' Händen wird es ebenfalls ein Hymnus auf die Schönheit. Den ganzen Olymp setzt er in Bewegung. Mitten in die ehrbare Versammlung der historischen Persönlichkeiten in ihren steifen Halskrausen

Rubens, Erzherzog Albert von Österreich. Madrid. Prado.

Rubens, Bildnis des Dr. van Thulden. München.

Rubens, Die drei Grazien. Madrid, Prado.

Rubens, Graf Thomas Arundel und Gemahlin. München.

mischen sich nackte Genien, Götter und Göttinnen. Wassernixen rudern das Schiff der bräutlichen Königin, und neckische Putten tragen ihr die schwere, brokatene Schleppe. Nackt ist, das versteht sich von selbst, die „Wahrheit", die der Gott der Zeit emporhebt; in üppiger Nacktheit aber prangen auch die düsteren Parzen, die den Lebensfaden der Königin spinnen.

Auch seinen Bildnissen drückt er natürlich den Stempel seines eigenen Wesens auf. Wenn irgendwo, zeigt sich bei ihm deutlich, daß eigentlich jeder Porträtmaler nicht seine Modelle, sondern sich selber malt. Rubens war der typische Barockmaler. Darum kündigen auch in seinen Bildnissen Trompetenstöße die Ankunft der Helden an. Säulen wachsen auf. Portieren bauschen sich. Durch den üblichen Barockpomp wird die wirkungsvolle Hintergrundskulisse geschaffen, von der seine Menschen sich abheben. Und jeder, der inmitten dieses prunkvollen Dekors steht, ist gesund, vollblütig, lebenstrotzend wie Rubens selbst. Alle Personen, die er darstellt, sind Varianten seines eigenen Wesens, haben eine Familienähnlichkeit in den Augen, in der frischen Gesichtsfarbe, haben alle die nämliche Gesundheit, das nämliche Wohlbefinden, sind alle glücklich zu leben, weniger vielleicht, weil sie es sind, als weil der Maler ihnen etwas von seiner überschäumenden Lebenskraft abgibt. Er heroisiert seine Modelle, überträgt sie in den großen historischen Stil, macht aus ihnen allen volle runde Persönlichkeiten, aus denen Kraft, Mut und Tatendrang spricht.

Rubens, Rubens mit seiner Gemahlin Isabella Brant. München.

Besonders fesseln natürlich die Bilder, auf denen er sich selbst und seine beiden Frauen darstellte. Auf dem ersten sitzt er mit der Isabella Brant, mit der er sich 1609 nach seiner Rückkehr aus Italien vermählt hatte, in einer Laube zusammen. Gemalt ist dieses Doppelbildnis noch ziemlich spitzpinselig, im Nebenwerk sehr ausgeführt und in der Farbe härter, als man es sonst gewöhnt ist. In Helene

Rubens, Helene Fourment im Pelz. Wien.

Rubens, Bildnis der Helene Fourment. München.

Fourment, die der 53jährige 1630 als 16jähriges Mädchen heiratete, hatte er dann seinen Typus gefunden. Man weiß nicht, hat er Helene Fourment in den Rubens-Stil übersetzt oder alle Weiber durch das Prisma Helene Fourments gesehen, — jedenfalls glaubt man der würzigen Blondine unzähligemal zu begegnen, auch wenn es sich nicht um eigentliche Bildnisse handelt. Sie ist die flandrische Helena, wie von der Natur speziell für Rubens geschaffen. Die gesunde Farbe, das üppige blonde Haar, der sinnliche Mund und die volle Brust bilden ein Ganzes von echt Rubensscher Schönheit. Auf einem Wiener Bild steht sie nackt da, nur einen Pelz um den blühenden jungen Leib geschlungen. Sonst trägt sie als Botschaftersgattin gewöhnlich die reichsten Gewänder, schwarzes oder gelbseidenes Kleid, dicke Perlen um Hals und Arm. Bald sieht man sie, wie sie, von knisternder Seidenrobe umrauscht und von nackten Engeln umspielt, als heilige Cäcilie musiziert; bald ist sie dargestellt, wie sie mit ihrem nackten Knäbchen auf dem Schoß in der Säulenkolonnade ihres Schlosses sitzt. Selbst auf dem Bilde, das sie in ländlicher Tracht zeigt, wie sie an der Seite des Gemahls im Tulpengarten der Antwerpener Villa promeniert, ist sie von einem rotgekleideten Pagen begleitet. Und wie er eine Frau heiratete, die aussah, als ob er selbst sie gemalt hätte, malte er die anderen, als ob sie in Helenes Familie gehörten. Mögen es Aristokraten oder Gelehrte, Herren oder Damen sein, alle sind sie voll blühenden, strotzenden Lebens, von überquellender vollblütiger Kraft. Nicht einmal die Gelehrten sind blasse Stubenhocker. Man denkt eher an gebräunte Militärs, die gewohnt sind, im freien Feld zu übernachten. Ja sogar die Persönlichkeiten, die er 1628 am spanischen Hofe malte, haben nicht wie bei Velazquez den welken Reiz absterbender Geschlechter. Den müden Philipp IV., die kalte Isabella von Bourbon, den bleichen

Rubens, Bildnis der Helene Fourment mit ihrem Erstgeborenen. München.

Ferdinand macht er zu frischen, frohen, gesunden Menschen.

Und so groß die Anzahl dieser höfischen Repräsentationsporträts ist, irrt man kaum in der Annahme, daß ihm ein schönes kraftstrotzendes Tier eigentlich lieber war als ein entnervter spanischer Grande. Denn in solchen Tierbildern konnte wieder seine Freude am Animalischen sich austoben. Tiere im Kampfgewühl darzustellen, wie sie in wilder Wut sich aufeinanderstürzen, den Gegner packen, ihn mit den Zähnen zerfleischen, das war so recht eine Aufgabe für Rubens. Nur ein einziges Bild gibt es von ihm, wo er Tiere in der Ruhe darstellte. Ich meine die futternden Esel in der Sammlung Soltmann, bei denen es ihn reizte, das Licht zu malen, das auf den zottigen Fellen spielt. Sonst handelt es sich auch hier stets um Bewegung. Nur wilde reißende Tiere malt er; besonders Löwenkämpfe, wo der Löwe sich in wildem Satz auf Pferde und Menschen stürzt. Aufbäumen, Schnauben, wütendes Sichzerfleischen — das ist der Inhalt der Werke. Pferde mit gewaltigen dicken Hinterbacken kommen wiehernd daher. Hyänen holen zum Sprung aus. Löwen zerfetzen einen Reiter mit gewaltiger Tatze. Erst Delacroix im 19. Jahrhundert hat wieder Tierbilder von so schnaubendem Pathos gemalt.

Rubens, Ferdinand von Österreich in der Schlacht von Nördlingen. Madrid, Prado.

Die Landschaften bieten dazu die Ergänzung. Was werden wir finden? Eine trockne, ärmliche, ausgedörrte Natur, intime Winkel und stille lauschige Plätzchen gewiß nicht. Wie er als Historienmaler

Rubens. Der Spaziergang. München.

Rubens, Die Löwenjagd. München.

Rubens, Die Schweinshetze. München.

nur das Fleischige, Fette liebt, nur die beiden Pole von überquellender Sinnlichkeit und wütendem Kampfe kennt, hat er die Natur nur in fetter Behäbigkeit oder in Momenten der Erregung, wenn elementare Kräfte sich entladen, gemalt. Eine Kuh wird im Vordergrund eines seiner Münchener Bilder gemolken. Ihre fetten, bis zum Bersten geschwollenen Euter symbolisieren die Stimmung, die über der Erde ruht. Auf dem andern Bild steht ein Regenbogen am Himmel. Der Kampf der Elemente ist vorbei. Alles glänzt von Feuchtigkeit. Die Bäume freuen sich wie dicke Kinder, die ihr Frühstück erhalten haben. Andere Landschaften werden in Windsor, in Wien, in Florenz bewahrt. Da ist die Gewalt der Elemente entfesselt. Wütender Sturm rast über mächtige Gipfel, und Blitze zucken aus gewitterschwangeren Wolken hernieder. Die Wasser treten aus ihren Schranken, alte Bäume, gewaltige Stiere fortreißend. Oder er erzählt von dem berauschenden Entzükken der Erde, wenn befruchtender Regen auf sie fällt, von dicken Rindern, die zur Weide getrieben werden, von flämischen Bäuerinnen, die mit reifen Getreidegarben über den fetten brabantischen Boden schreiten. Leidenschaft und Befruchtung, Brunst

Rubens, Der Sommer. Windsor-Castle.

und Entladung sind die Themen

Kann man sich einen solchen Künstler, dessen ganzes Schaffen als ein großer Protest auf die Lehren des Christentums erscheint, als Maler der Kirche denken? Würden Bilder von Rubens nicht Gefahr laufen, heute sogar in Ausstellungen beanstandet zu werden? Nun, das Ungeheuerliche geschah. Die durch die Bilderstürme ihres Schmuckes beraubten flandrischen Kirchen hatten damals neue Altarbilder nötig. Und der Maler, der diese Altarbilder zu liefern hatte, war Rubens. So groß sein Stoffgebiet ist, überwiegen in seinem Oeuvre doch sowohl der Zahl wie der Größe nach die kirchlichen Darstellungen. Daß man darin sehr erbauliche Eigenschaften nicht suchen darf, versteht sich von selbst. Der Geist des Christentums hat sich dermaßen in sein Gegenteil verkehrt, daß die alte Lehre von der Abtötung

Rubens, Odysseus auf der Insel der Phäaken. Florenz, Gal. Pitti.

Rubens, Landschaft mit Philemon und Baucis. Wien.

Rubens, Landschaft mit Schloss Steen. London, Nationalgalerie.

Rubens. Adam und Eva im Paradies. Haag.

des Fleisches durch Gestalten von denkbar größter Körperfülle ausgedrückt wird. Aber was man bewundert, ist nicht nur das malerische Genie eines Meisters, der sogar Themen, die ihm innerlich fremd sein mußten, ein neues gesundes Lebensblut einflößte; was man bewundert, ist namentlich auch das diplomatische Geschick der katholischen Kirche, die diese Übersetzung des Evangeliums ins sinnlich Fleischfrohe lächelnd gestattete.

Aus dem Alten Testament greift er nur Szenen heraus, in denen es sich um Kampf und um Liebe handelt. In der Leonardo-Zeit war geschildert worden, wie Delila dem Simson die Haare abschneidet. Man denkt namentlich an das stille Phäakenbild Carpaccios, das Simson darstellt, wie er im Schoße Delilas schläft. Rubens, der Kampf braucht, wählt die Szene, wie die Philister mit Pechfackeln in das Gemach gedrungen sind und den Riesen zu fesseln suchen. Simson mit Riesenkraft sucht sich der Fesseln zu erwehren, mit denen sie seine Arme knebeln,

Rubens, Die Fesselung Simsons. München.

Rubens, Die Verstoßung der Hagar. St. Petersburg.

und Delila, ein üppiges Weib in sehr verführerischem Negligé, zeigt schadenfroh auf den Gefesselten hin. — Die Geschichte von der ehernen Schlange gibt Gelegenheit, nackte Leiber zu schildern, die im Schmerz sich winden. — Das Thema von der Verstoßung der Hagar, das die anderen Barockmaler in moralisierendem Sinn behandelten, greift er nur heraus, weil es Gelegenheit gab, ein schönes schwangeres Weib zu malen. — Judith und Salome sind bei ihm üppige Frauen mit starkem, über dem Mieder hervorquellendem Busen. — Das Bathsebathema behandelt er in jenem wunderbaren Dresdener Bild, auf dem ein weißes Hemd und ein leuchtender Mantel so pikant die Reize eines üppigen nackten Frauenkörpers steigern, und auf dem auch die dunkle Hautfarbe des Mohren, der den Brief bringt, in malerisch so feinen Gegensatz zu dem hellen Fleischton der Badenden gesetzt ist. Und noch lieber war ihm natürlich das Thema von der badenden Susanna. Wie in den antiken Bildern Nymphen gegen Satyrn kämpfen, sucht hier ein schönes nacktes Weib sich

Rubens, Maria mit dem Kinde. Berlin.

Rubens, Die eherne Schlange. London, Nationalgalerie.

Rubens, Susanna im Bade. Turin.

Rubens, Der Früchtekranz. München.

der Vergewaltigung der beiden Alten zu erwehren.

Die Themen aus dem Neuen Testament hat er ganz ebenso in seinen kraftstrotzenden Stil übersetzt. Maria, in der spanischen Kunst das junge Mädchen, das unbefleckt empfängt, ähnelt bei Rubens mehr einer Aphrodite Pandemos. Das Christkind, ein rosig speckiger Junge, legt die Hand tätschelnd auf die dicke Brust seiner Mutter. Und dieses Motiv allein genügt ihm noch nicht. Saftige Blumen und Früchte umrahmen die Gruppe. Pausbäckige nackte Engel bilden einen üppigen barocken Rahmen. Sind statt Marias andere Heilige — Magdalena, Cäcilia, Katharina —

Rubens, Die büßende Magdalena. Wien.

Rubens, Bathseba. Dresden.

Rubens, Christus und die Sünder. München.

dargestellt, so bedingt dieser Namenwechsel keine Veränderung der Charaktere. Cäcilia ist eine üppige Brabanterin mit stark dekolletiertem Seidenkleid. Magdalena klagt zwar, doch ein solches Geschöpf von Rubens kann nur zur Liebe, nicht zur Reue dasein. Wie er die Anbetung der Könige nur liebt, weil sie Gelegenheit gibt, Pomp und Pracht zu entfalten und Sonnenstrahlen auf damastenen Roben schillern zu lassen, bleibt er beim Bethlehemitischen Kindermord, wo es um Herzeleid, um dumpfe Verzweiflung sich handelt, fleischfroher Sinnenmensch. Vor einem festlichen Palast geht die Szene vor sich. Wilde Kerle, halbnackt und mit Ziegenfellen behängt, verrückt gewordenen Satyrn gleichend, stürzen sich auf Frauen, die sich ihnen mit der Kraft von Amazonen entgegenwerfen. Eine beißt den Henker, eine reißt ihm das Ohr ab, eine sucht seine blutige Lanze zu zerbrechen. Viele tragen seidene Kleider und haben in der Aufregung die Brust entblößt. Andere sind halbnackt, die Kleider schlottern nur noch an ihren üppigen Körpern. So ist das Ganze wieder nur ein Hymnus auf Fleisch, auf dicke Busen und fette Arme, auf blühend rosige Kinderkörper. — Eines seiner Bilder in Dresden zeigt den heiligen Hieronymus. Doch er ist kein Asket. Er hat die

Rubens, Der hl. Hieronymus. Dresden.

Rubens, Kreuzabnahme. Antwerpen, Kathedrale.

Muskeln und das frische Blut eines Herkules. Während die anderen Maler der Gegenreformation den schlaffen, durch Askese zerstörten Leib malten, sind bei Rubens sogar die Eremiten von unverwüstlicher Gesundheit. Selbst im Tode bewahren die Rubensschen Helden ihre Kraft. Handelt es sich um die Kreuzaufrichtung, so sieht man Giganten, die, ihre mächtigen Rücken krümmend, die gewaltige Last emporwinden. Ist die Kreuzigung darzustellen, so malt er schöne sich aufbäumende Pferde, die mächtigen Körper der Schächer, die ihre Fesseln zu sprengen suchen, und Christus als einen Heros, der sein Martyrium nur zu benutzen scheint, um seinen prächtigen Leib in der vollen Kraftentfaltung seiner Muskeln zu zeigen. Der auferweckte Lazarus ist ein robuster Athlet, den der Aufenthalt im Grab nicht an-

Rubens, Der Bethlehemitische Kindermord. München.

griff, und seine Schwestern zeigen auch bei diesem Anlaß ihre mächtigen Formen. Wie hier nichts von den Mysterien des Todes, merkt man bei den reuigen Sündern, die vor dem Heiland sich neigen, nichts von Reue und Buße. Christus ist ein schöner Mann mit vornehmen Gebärden, Magdalena eine üppige Sünderin, deren Zerknirschung nicht tief geht. Selbst das Jüngste Gericht, in das die alten Meister die ganze Gläubigkeit ihrer Kinderseelen legten, ist für Rubens nur eine Kaskade von Menschenleibern, gibt ihm Gelegenheit, mit nackten Körpern zu jonglieren, sie in die Luft zu streuen wie ein Riese, der einen Bottich mit kolossalen Fischen entleert. Ja, man möchte sagen, das Ganze ist bei Rubens nur eine riesige Notzuchtsszene. Die Teufel, die die schönen Sünderinnen wegzerren, sind nichts anderes als die Satyrn, die die Nymphen der Diana vergewaltigen. Aber, was für eine malerische Naturkraft ersten Ranges tobt gerade in diesen Werken elementar sich aus. Was für ein erstaunliches Können gehörte dazu,

all diese nackten Leiber zu malen, die hier durch die Lüfte fluten. Ja, es wäre ganz töricht, bedauern zu wollen, daß in vielen seiner biblischen Bilder eine so augenfällige Dissonanz zwischen dem christlichen Stimmungsgehalt des Themas und dem Rubensschen Geist besteht. Im Gegenteil. Mens sana in corpore sano. So lauteten die Worte, die über der Tür von Rubens' Werkstatt standen. Gerade diese physische und geistige Gesundheit machte ihn unfähig, der geeignetste Interpret gewisser ungesunder christlicher Themen zu sein. Die Kunst des letzten großen Kirchenmalers war der Gegenpol alles Christlichen. Das gesunde, lebensfroh Sinnliche triumphiert über das, was am Christentum ungesund und lebenzerstörend war. Über diese Tatsache von ungeheurer Tragweite kann man sich freuen. Nachdem im 17. Jahrhundert die religiöse Hysterie noch einmal aufgeflammt war, naht überhaupt die Zeit, wo die Menschheit ganz aus dem religiösen Ideenkreis heraustritt.

Rubens, Das kleine Jüngste Gericht. München.

Der Kreis um Rubens.

Als Rubens 1640 gestorben war, teilten sich in sein Weltreich die Diadochen. Auch sie sind echte flämische Meister, sinnlich und derb, Männer, die mit wollüstigem Behagen die Natur umarmen, um mit ihr Kunst zu zeugen. Nur an Genialität, an allumfassender Kraft reicht keiner an den Riesen heran. Der malt nur nackte Weiber, der nur Bauern, der nur Tiere, der nur Landschaften. Jeder malt ein Teilchen dessen, was Rubens malte.

Theodor Rombouts, Die Kartenspieler. Madrid, Prado.

Theodor Rombouts, Der Zahnbrecher. Madrid, Prado.

Man muß zuerst von dem frühverstorbenen *Theodor Rombouts* sprechen, der, von Caravaggio ausgehend, Sängergesellschaften und Kartenspieler in lebensgroßen Figuren darstellte, und man muß dann bei *Jakob Jordaens* verweilen, dem ungestümen flämischen Bären, der neben dem Aristokraten Rubens wie ein großer Plebejer wirkt. Schon sein Selbstporträt deutet den Unterschied an. Rubens trägt auf allen seinen Bildnissen Sammetrock und goldene Kette. Jordaens sieht aus wie ein vierschrötiger plumper Prolet. Auch daß er Kalvinist war,

---

Fromentin, Les maîtres d'autrefois, Belgique, Hollande. Paris 1876. — Über de Vos: Edmond de Bruyn, Brüssel 1906. — Über Brouwer: W. Schmidt, Leipzig 1873. Bode, Wien 1884. De Parmentier, Brüssel 1885/95. René de Mont Louis, Limoges 1895. — Über Teniers: Rosenberg, Bielefeld 1895.

gibt seiner Malerei ein anderes Gepräge. Sie hat nur die flämische Schwere, nicht den rauschenden Schwung, das festlich Pomphafte der Jesuitenkunst. Die Menschen des Rubens bleiben trotz all ihrer Fettleibigkeit elastisch, die des Jordaens atmen schwer, schwitzen perlende Schweißtropfen. Massige Schultern liebt er, feiste Körper, die braune speckige Haut der Satyrn und den Geruch des Kuhstalls. Fische, Gänse, Hühner, Schweine, Würste, Eier, Milch, Brot, fette schwere Nahrung häuft er neben den Figuren an. Auf seiner Anbetung der Hirten drängen wettergebräunte Kerle sich an eine dicke Bäuerin heran. Ein Kind in gelber Jacke, das Christkind vorstellend, hält ein Ei und ein Vogelnest. Neben der Kuh und dem Esel, die von der Bibel vorgeschrieben waren, steht noch ein großer Hund. Ein Bube kommt mit einem Korb voll Eiern, eine Frau mit einem riesigen Milchtopf herbei. Eine kräftige Wochensuppe für Maria soll gebraut werden. Unter dem Titel „Der verlorene Sohn“ oder „Die Arche Noah“ malt er kraftstrotzende Tierstücke. In einem Fall handelt es sich um fette Schweine, die sich an den Futtertrog drängen, im andern Fall um eine Barke, die, von halbnackten Menschen, von Pferden, Kühen

Jakob Jordaens. Nach einem Selbstbildnis.

Jakob Jordaens, Die Anbetung der Hirten. Antwerpen.

Jakob Jordaens, Der verlorene Sohn. Dresden.

und Schafen besetzt, schwer über die schlammige Meerflut gleitet. Das Thema, wie der 12jährige Jesus im Tempel lehrt, verwandelt sich in eine Kneipe, wo ein junger Bursche dicken Spießbürgern durch seine Antworten imponiert. Auch aus der Antike greift er in diesem Sinne seine Themen heraus. Er malt die von Argus bewachte Io, das heißt eine weißbraungefleckte Kuh, die auf regendurchtränkter Wiese weidet. Das Thema von Holokaustes und Pomona dient ihm dazu, Pferde, Trauben und nackte Frauenbusen zu einem saftigen Stilleben zu vereinen. Die damals häufig behandelte Szene von dem Satyr und dem Bauern scheint bei Jordaens in einem Viehstall zu spielen. Kühe, Katzen, Hunde und Hennen treiben neben den Gestalten sich herum. Auch das Bild, wie der kleine Jupiter durch die Ziege Amalthea genährt wird, illustriert gut die Neigungen des Meisters. Diese dicke quammige Nymphe, diese Ziege mit ihrem strotzenden Euter, dieser fette kleine Jupiter, der, obwohl er die Milchflasche hält, noch nach Nahrung schreit, dieser braune nach Stall riechende Satyr und all die saftigen Dinge, die rings auf dem Boden liegen — das ist der ganze Jordaens, der Maler kannibalischer Schlemmerei. Ja, gewöhnlich verzichtet er

Jakob Jordaens, Holokaustes und Pomona.
Madrid, Prado.

Jakob Jordaens, Der Satyr beim Bauern.
Kassel.

Jakob Jordaens, Erziehung des Bacchus. Kassel.

überhaupt auf den biblischen und mythologischen Titel. Kirmesorgien sind seine wahre Domäne. Da wird das Dreikönigsfest gefeiert. Ein alter Schmerbauch schlürft aus seinem Römer. Ein Soldat umhalst ein dickes Mädchen. Alle saufen, johlen, fressen. Einer ist so weit, daß sein Wanst die Ladung nicht mehr faßt. Selbst die Katze wälzt sich betrunken auf dem Boden. Ist statt des Dreikönigsfestes das Sprichwort behandelt „Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen", so ändert das wenig. Er malt nur mit der Wollust des Vielfraßes, wie der Mensch ißt, trinkt und verdaut: ein Gargantua gleichsam mit ungeheurem Appetit, der sich im Nabel der nährenden Erde festsetzte. Wobei man nicht zu vergessen hat, daß die Wucht seines Striches, der große Wurf, mit dem er seine Bilder herunterfegt, ihm einen der ersten Plätze unter den guten Ouvriers aller Epochen anweist.

Mehr im pomphaften Rubens-Stil, freilich akademischer, ohne die großen Akzente des Meisters, arbeiteten *Abraham van Diepenbeeck, Theodor van Thulden, Cornelis Schut* und *Jasper de Crayer.* Diepenbeeck benutzt das Thema der Flucht der Clölia, Thulden den Triumphzug der Galatea dazu, Weiberkörper von allen Seiten zur Schau zu stellen. Nur daß man Diepenbeeck neben Rubens als recht zahm, Thulden als recht süßlich empfindet. Schut und Crayer deckten den Bedarf an Kirchenbildern: anfangs naturalistisch derb, später prunkvoll blendend. Man

Jakob Jordaens. Das Dreikönigsfest. Kassel.

Abraham van Diepenbeeck, Die Flucht der Clölia. Berlin.

möchte sagen, daß sie sich zu Rubens ähnlich verhielten, wie Bandinelli und Giulio Romano zu Michelangelo.

Als Porträtmaler entfaltete neben Rubens *Cornelis de Vos* eine große Tätigkeit. Das Schema der Anordnung ist das übliche der Barockzeit, das heißt: eine pomphafte Säulenarchitektur baut sich auf, mit kühn gebauschtem, breit herabwallendem Vorhang. Oder die Dargestellten haben auf einer Veranda sich niedergelassen, die die Aussicht auf Schloß und Garten freiläßt. Das, wodurch er sich von Rubens unterscheidet, ist eine gewisse saubere, fast emailleartige Glätte. Er hat nicht den großen malerischen Wurf des Meisters, sondern eine mehr spitzpinselige zeichnerische, pedantisch kleinliche Art. Sucht man nach Parallelen für seinen Stil im Oeuvre des Rubens, so darf man nicht an Rubens' spätere Werke, sondern höchstens an das Münchener Doppelbild denken, auf dem er sich zusammen mit seiner ersten Gemahlin darstellte. Im übrigen liegt das Flämische der Bilder darin, daß das Essen oft auch hier eine Rolle spielt. Der alte Kellermeister der Lukasgilde, den man im Antwerpener Museum sieht, putzt das Tafelgeschirr des Gildenhauses — also ein Hinweis darauf, welch üppiges Leben die Künstler in dem lustigen Antwerpen führten. Seine beiden Töchterchen auf dem Berliner Bild sind dargestellt, wie sie Kirschen und Pfirsiche verzehren.

Was Cornelis de Vos in großem Format sagte, sagte *Gonzales Coques* in kleinem. Auch seine Bildnisse sind bezeichnend für den höfisch repräsentierenden Geist, der unter dem Einfluß spanischer Etikette das flandrische Familienleben

Cornelis de Vos, Die Familie Hutten. München.

beherrschte. Feierliche Hoftracht hat jeder angelegt. Mit Gobelins und Bildern sind die Wände geschmückt. Säulen und wallende Vorhänge scheinen zum notwendigen Meublement jeder Kaufmannswohnung zu gehören.

Carnelis de Vos, Die Töchter des Malers. Berlin. Nach einer Radierung von J. M. Holzapfel, Berlin, G. Grote.

Den Typus für die Bauernmalerei hatte Rubens in seiner Louvre-Kirmes geschaffen, jenem Bilde, in dem er die Bauern zu Satyrn, gleichsam zu den Elementargeistern der Felder machte. Die folgenden Meister, die auf die Bearbeitung dieses Themas sich warfen, haben nun zwar die heißlodernde Sinnlichkeit des Rubens nicht. Sie waren mehr Kopisten der Wirklichkeit, während Rubens das Thema nur benutzte, um das Orchester aller Leidenschaften, aller großen animalischen Instinkte spielen zu lassen. Immerhin verrät sich der barocke Zeitgeschmack auch bei diesen anderen Bildern darin, daß man mehr die Bewegung als die Ruhe, weniger das Stille als das Laute malt. Namentlich für die Poesie der Arbeit fehlte den Barockmalern noch der Sinn. Der Pflüger und der Sämann, der Holzhacker und der Winzer fanden erst in Millet ihren Maler. Die Barockzeit konnte nicht auskommen ohne Pathos. Kirmessen, Tänze und Gelage sind die vorwiegenden Themen. Die Bauern tanzen vor dem Wirtshaus, stechen sich mit Messern, saufen, tollen und johlen. Bewegungen und Affekte sind oft ins Groteske verzerrt. Man fühlt deutlich, daß die Barockzeit eine Reaktion gegen

Gonzales Coques, Die Familie Verblest. London Buckingham Palace.

die Renaissance bedeutet. Die Renaissance liebte das Schöne und Edle, die gravità riposata. Die Barockzeit, im Gegensatz dazu, kam zu den Bauernbildern deshalb, weil die Bauern so häßlich und gemein sind, weil in der bäuerlichen Welt noch so schrille, durch keine Anstandsregeln gebändigte Leidenschaften herrschen.

Auf *David Teniers* passen diese Worte nun nicht ganz. Wenn erzählt wird, daß Ludwig XIV. vor einem Bauernbild des Teniers die

David Teniers, Der Künstler mit seiner Familie. Berlin. Nach einer Radierung von Alb. Krüger, Berlin, G. Grote.

David Teniers, Die Puffspieler. Berlin. Nach einer Radierung von J. M. Holzapfel, Berlin, G. Grote.

Worte sprach: „Ôtez-moi ces magots", so will es uns Späteren im Gegenteil scheinen, als ob die Bauern des Teniers eigentlich sehr hoffähige Allüren hätten. Teniers war ein vornehmer Herr. Auf seinen Bildnissen ist er dargestellt mit aufgedrehtem Schnurrbart, goldener Kette und malerisch um die Schulter drapiertem Mantel. Ein solcher Grandseigneur war im Grunde seines Wesens kein Bauernmaler. Wenn er als betriebsamer Herr, der er nebenbei war, solche Themen behandelte, tat er es lediglich deshalb, weil der Bauer damals anfing,

auf dem Kunstmarkt eine beliebte Figur zu werden. Und er blieb Grandseigneur. Die Rustizität ist durch das Temperament eines Gentleman gesehen. Alle seine Bauern tun, was wohlerzogenen Leuten ziemt. Sie tanzen, hüpfen, singen, aber mit Anstand und Maß. Schmuck und nett gekleidet sind die Dirnen. Mit der Zierlichkeit junger Kavaliere, die in der Tanzstunde waren, wissen sich die Burschen zur Musik zu drehen. Schauspieler im Bauernkostüm mimen

David Teniers, Kirmes. Brüssel.

David Teniers, Die Waffenkammer.

ländliche Szenen, indem sie jeden Augenblick daran denken, daß das Publikum, vor dem sie auftreten, aus sehr vornehmen Herren und Damen besteht. Im übrigen darf man nicht vergessen, daß die Bauernmalerei nur ein Partikelchen im reichen Repertoire des Meisters war. Er hatte alles auf Lager, was seine Zeit verlangte. Religiöse Bilder wechseln mit Wachstubenszenen, Alchimisten mit Quacksalbern. Affen und Katzen läßt er wie Menschen aufgeputzt tafeln, rauchen und musizieren. Selbst die altniederländische Lust an Spuk- und Teufelsgeschichten lebt bei ihm auf und veranlaßt ihn, die Kuriositäten seines

Naturalienkabinetts zu seltsamen Mischgestalten zusammenzusetzen. Auch seine Ansichten aus der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, deren Konservator er war, sind interessant: teils weil sie zeigen, wie es in solchen alten Gemäldegalerien überhaupt aussah, teils weil sie Hinweise auf manches jetzt verschollene Bild enthalten.

Adriaen Brouwer war aus anderem Holz geschnitzt. Sein Selbstporträt im Moritzhaus im Haag zeigt einen struppigen ungewaschenen Kerl in schäbiger Kleidung, einen Schnapsbruder, mit dem der vor-

David Teniers. Die Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel. Madrid, Prado.

nehme Teniers nie verkehrt haben würde. Und Brouwer ist tatsächlich das erste Beispiel für das, was man in den Jahren der Romantik unter einem Künstler sich dachte. Er war ein geborenes Maleringenium. Er sprühte von Talent. Doch er war auch Künstler in jenem romantischen Sinn, daß er nie zu einem bürgerlichen Haushalt kam. Erst flieht er aus dem Vaterhaus, dann läßt er als Landsknecht sich anwerben; dann zieht er mit Schauspielern herum, dann sitzt er auf der Festung. Schließlich versumpft er im Alkohol. Im Qualm der Winkelkneipen, bei Bier und Schnaps unter betrunkenen Proleten treibt er

sich herum. Manche seiner Bilder soll er nur gemalt haben, um sie für Kneipschulden in Zahlung zu geben. Daß diese Lebensweise einem ernsten Schaffen wenig zuträglich war, ist nicht zu betonen. Verbummelte Genies bringen im großen keine Werte hervor. Trotz-

Adriaen Brouwer, Der Dorfbader.
Frankfurt a. M.

Adriaen Brouwer, Die Fußoperation.
Frankfurt a. M.

Adriaen Brouwer, Raufende Kartenspieler.
München.

dem möchte man Brouwer nicht anders. Man würde fürchten, daß seine Bilder sonst nicht jene geistvolle Unmittelbarkeit hätten, die sie gerade als Improvisationen des Augenblicks aufweisen. Das Thema ist ja nicht erbaulich. Tölpel, die würfeln und Karten spielen, sich raufen, mit dem Messer stechen und am nächsten Morgen ihren dicken Kopf vom Dorfbader verbinden lassen — das ist der Inhalt seiner

Werke. Aber mit welcher Verve sind diese Rüpeleien gegeben. Wie diese Bauern den Krug in die Höhe heben, um ihn auf dem Kopf des Gegners zu zertrümmern, wie sie sich an der Gurgel fassen, wie sie stumpfsinnig vor sich hindösen oder Grimassen schneiden, wenn der Dorfbader sie mit dem Messer bearbeitet — das ist mit einer Treffsicherheit sondergleichen erfaßt. Jeder Strich sitzt auf Anhieb. Ein Malertalent, das mit der Unfehlbarkeit einer Naturkraft arbeitet,

Jan Brueghel, Landschaft mit dem hl. Hubertus.
Berlin.

Jan Brueghel d. Ä., Städter besuchen eine Bauernfamilie.
Wien.

spricht mit verblüffender Selbstverständlichkeit sich aus. Das Lessingsche „Durch die Augen in den Arm, in den Pinsel" ist hier zur Wahrheit geworden.

Daß auch die Landschaftsmalerei unter dem Einfluß des Rubens in neue Bahnen gelenkt wurde, zeigt ein Vergleich der Werke, die vor und nach dem Auftreten des Meisters entstanden. *Ioos de Momper, Jan Brueghel, Hendrik van Balen, Roelant Savery, Sebastian Vrancx, David Vinckboons* und *Alexander Keirinx* haben, obwohl sie tief ins 17. Jahrhundert hereinlebten, mehr mit den Primitiven, als mit Rubens

gemein. Eine minuziöse Zeichnung verbindet sich mit kaleidoskopisch glitzernder Farbe. Aus bunten Pflanzen und bunten Kostümen, aus buntgefiederten Papageien und olympischen Göttern, aus Ruinen, Felsen und Wasserfällen stellen sie flimmernde Farbenbuketts von Rot, Grün und Blau zusammen. Hendrik van Balen malte in diesem Sinn Götterfeste: niedliche Potpourris aus Früchten, Girlanden und nacktem Fleisch. Roelant Savery benutzte das Orpheusthema, um die verschiedensten farbenprächtigen Tiere in bläulich-grünlichen Land-

Jan Brueghel, Das Paradies. Berlin.

schaften zu vereinen. Ebenso durchstöberte Jan Brueghel die ganze Bibel nach Stoffen, die ihm Gelegenheit gaben, bunte Farben schillern und leuchten zu lassen. Er malt etwa das Paradies. Da leuchten rotbackige Äpfel aus grünem Laube hervor. Blaue, gelbe und weiße Blumen blühen. Papageien, Kolibris, Schwäne, Rohrdrosseln und Pfauen zeigen ihr in allen Farben schillerndes Gefieder. Oder er malt die Arche Noah: Pferde, Elefanten, Hirsche, Kühe, Tiger und all das andere Getier, das Noah in seiner Arche versammelt. Auch die Hubertusvision gibt ihm Gelegenheit, in grünlich schillernden Waldlichtungen Hirsche, Schimmel und Hunde aller Art aneinanderzureihen.

Dieser Vorliebe für schöne, saftige, sinnlich üppige Farben blieben auch die Folgenden treu. Nur der Detailreichtum, das Saubere, Puppenhafte der älteren Werkchen entsprach nicht mehr dem Geschmack der späteren Zeit. „Ich bekenne, daß ich infolge einer natürlichen Begabung mehr geeignet bin, sehr große Bilder zu malen, als kleine Kuriositäten." Diese Worte des Rubens deuten an, welche Wandlung sich seit seinem Auftreten vollzog: an die Stelle der Kleinmalerei tritt breite Bravour.

Intimität, wie bei den Holländern, darf man bei den Flämen nicht suchen. Höchstens *Jan Silberechts* wirkt traulich, sowohl in der Wahl der Motive wie in dem Zusammenklang der schlichten kühlen grauen Farben. Eine Kuhmagd und ein kleines Mädchen, am Wege schlafend, sind auf einem Münchener Bilde gemalt. Das blecherne Milchgeschirr steht vor ihnen. Ein paar Schafe grasen. Aus Weiß, Hellgrün und Grau setzt sich das Ganze zusammen. Ein Bauernhof in Brüssel und ein Kanalbild in Hannover sind weitere Werke, die nichts anderes beabsichtigen, als einen ganz einfachen Naturausschnitt möglichst wahr wiederzugeben.

Alle anderen ließen sich mehr vom dekorativen Gesichtspunkt leiten. Ihre Werke sollten gut in die barocke Pracht festlicher Paläste passen. Das erforderte pomphaften Schwung der Linie und effektvolle Gliederung der Farbe. Üppige Palettentöne mischen sie, metergroße Leinwandflächen bedecken sie mit Bäumen und Flüssen, mit Bergen und Tälern. Der prangend leuchtende, rauschend bewegte Stil der Figurenmalerei ist auch für sie maßgebend. Zwei Hügel, dazwischen ein sandiger Hohlweg, auf dem zwei Reiter in rotem Wams daherkommen, in der Ferne blaue Berge unter tiefblauem Himmel — das etwa ist das Schema des *Lodewyk de Vadder*. *Jacques d'Artois* fand im Park bei Brüssel imposante, prunkvolle Szenerien. *Lucas van Uden* malte Waldlichtungen, schilfbewachsene Teiche und üppige Wiesen, auf denen prächtige fette Rinder lagern. Die beiden *Huysmans* ließen italienische Landschaften in warmer Farbenglut leuchten, und *Jan Peeters,* der Marinemaler, folgt gleichfalls dem Programm des Rubens, indem er die See nie im Zustand der Ruhe, sondern in Momenten dramatischer Erregung malt.

Bewegung, Pathos und sinnlich glühende Farben — das ist auch das Kennzeichen der Tierbilder und der Stilleben. *Frans Snyders, Jan Fyt, Paul de Vos, Pieter Boel* und *Adriaen van Utrecht* stellen wie Rubens in ihren Tierstücken Löwen und Tiger, Wölfe, Hirsche und Hunde in wildem, wutschnaubendem Kampfe dar. In ihren Stilleben häufen sie totes Wildbret und totes Geflügel, Früchte und Hummern, Austern und Fische, Fasanen und Truthähne zu mächtigen Dekora-

tionsstücken zusammen. Wie in den Tierbildern die barocke Lust an Bewegung und Leidenschaft, kommt bei der Darstellung solch saftiger Leckerbissen die wollüstige Genußfreudigkeit und malerische Sinnlichkeit des flämischen Stammes prunkvoll zum Ausdruck. Selbst die Blumenstücke des *Daniel Seghers,* üppig ausladende Barockvasen mit saftigen Girlanden, müssen inmitten der festlichen Säle von da-

Frans Snyders, Kämpfende Bären. Berlin.

Frans Snyders, Vogelkonzert. St. Petersburg.

mals wunderbar gewirkt haben. Und fassen wir alles zusammen, so sehen wir, daß die ganze flämische Kunst eigentlich auf *einen* Ton gestimmt ist. Genußfrohes Epikureertum, überschäumende Lebenskraft, eine fast unanständige Gesundheit ist das Kennzeichen aller Maler. Tropisch leuchtende Blumen und glanzvolle Stoffe, nackte Menschenleiber und wilde Tiere, Heilige, Genien und Bacchanten weben sie keck-sinnenfroh zu farbenlodernden Buketts zusammen. Erst van Dyck, der Benjamin der Rubens-Schule, ging einen anderen Weg.

Van Dyck.

Van Dyck, Jugendbildnis. München.

Mond und Sonne — das ist die Stellung von van Dyck und Rubens in der flämischen Kunst. Rubens das hellglänzende, glühende, alles befruchtende Gestirn; van Dyck der Planet, der mildleuchtend, aber nicht befruchtend seine stille Bahn geht. Neben dem wilden Pathetiker Rubens steht er als der Sänger des Weltschmerzes; neben dem kraftstrotzenden, zeugungskräftigen Meister als überfeinerter müder Roué. Ein zarter Hauch weicher, entnervter Sinnlichkeit ist über sein Wesen und seine Kunst gebreitet. Ist Rubens der König, so ist van Dyck der Coeurbub der flämischen Kunst.

Einer Familie, die nicht zur Aristokratie und nicht zum Volke gehörte, war er entsprossen. Sein Vater besaß ein Seidenmagazin und bediente seine vornehmen Kundinnen mit galantem Lächeln. Seine Mutter, eine zarte, blasse Frau, war berühmt wegen ihrer kunstvollen Stickereien und soll, während sie Anthonis unter dem Herzen trug, gerade die Geschichte von Susanna und den beiden Alten gestickt haben. Dieser Hinweis auf das Milieu seiner Jugend ist nicht unwichtig. Denn man denkt vor seinen Bildern an den matten Glanz seidener Stoffe. Man glaubt auch zu fühlen, wie gern der Knabe in dem Laden sich aufhielt, mit wie leuchtendem Auge er aufblickte, wenn eine parfümumflossene Dame hereinrauschte, und wie fein er errötete, wenn eine ihm ein freundliches Lächeln zunickte. Fein und

---

Michels, Paris 1881. Guiffrey, Paris 1882. Knackfuß, Bielefeld 1896. Schäffer, Stuttgart 1908.

blaß, von mädchenhafter Zartheit, mit blonden Locken und großen Augen, die bald schwärmerisch, bald schwermütig blickten, war er der Typus, den die Damen lieben. Alle kannten ihn, manchen Blick fing er auf, wenn er, wie ein Prinz gekleidet, weiße Federn am Hut, durch die Straßen Antwerpens flanierte.

Schon im Rubens-Atelier nahm er eine Sonderstellung ein. Galante Causerien mit Frau Helene behagten ihm mehr als der Verkehr mit den plumpen Rapins. Auf den Festen des Rubens wurde er als Wunderkind angestaunt, wenn er mit schöner Stimme zum Violoncell italienische Lieder sang. Später in Italien verschärfte sich der Gegensatz zu seinen flämischen Genossen noch mehr. Während die Mitglieder der niederländischen Schilderbent in ihrer Kneipe in der Piazza di Spagna wüste Trinkgelage feierten, bewegte sich van Dyck in der

Van Dyck, Simson und Delila. Wien.

aristokratischen Welt. Kein Fest, zu dem er nicht geladen war, kein Maskenball, wo er nicht die Damen bestrickte. Nie ging er aus, ohne daß Diener ihm folgten. Il pittore cavalleresco, das Malerbarönchen, nannten ihn die flämischen Bären.

Dem, was die Biographie erzählt, entspricht seine Kunst. Jeder Künstler, nach einem bekannten Diktum, malt ja sich selbst. Und wenn man die Selbstbildnisse des van Dyck mit denen seiner flämischen Genossen vergleicht, hat man das Gefühl, ein Mensch von anderer Rasse hätte sich in dieses derbe vollblütige, gesundheitstrotzende Volk verirrt. Wie jeder Künstler hat selbstverständlich auch van Dyck eine Zeit gehabt, in der er noch nicht er selbst war. Rubens war sein Lehrer, ein großer, alle mit sich fortreißender Meister. Und diesem es gleichzutun, war anfangs sein größter Ehrgeiz. Also hat er in seiner Jugend Bilder gemalt, die ganz wie Erzeugnisse des Rubens anmuten. In dem Bilde der beiden Johannes in der Berliner Galerie

sucht er an Kraft den Rubens zu überbieten. Der Täufer ist eine Art Farnesischer Herkules. Auch an einen Zirkusathleten, an einen Kettensprenger kann man denken, wenn man diese aufgeblähten riesigen Muskeln sieht. Die Farbe ist lodernd und feurig. In einem Wiener Bild behandelt er das Thema der Fesselung des Simson, das man aus dem Münchener Bilde des Rubens kennt, mit ganz der nämlichen barock-pathetischen Wildheit. Eine Dornenkrönung Jesu hat Rubens nie gemalt, aber van Dycks Bild in Berlin könnte gleichfalls von Rubens sein. Man sehe die beiden gigantischen nackten Kerle im Vordergrund mit ihren breitbeinigen Stellungen, sehe diesen Christus, der wieder den muskelgeblähten Körper des Farnesischen Herkules hat, beachte weiter auch die lodernden Farben. Nur wird der hünenhafte, herkulisch wuchtige Eindruck, den er anstrebt, nicht wie bei Rubens als Kraft, sondern als Kraftmeierei empfunden. Man fühlt, daß ein zarter Mensch sich anstrengt, den miles gloriosus zu spielen. Und tatsächlich erkannte er bald, daß das nicht das Ziel seines Strebens sein konnte. Sobald er genug gelernt hatte, um der Formen und Farben des Rubens entbehren zu können, ging er seinen eigenen Weg. An die Stelle der Kraft tritt die Delikatesse.

Van Dyck, Die Dornenkrönung. Berlin.

Man könnte sagen: alles was bei Rubens Dur ist, ist bei van Dyck in Moll transponiert: die Empfindungen und die Farben. Bei Rubens helle Fanfaren, ein leuchtend jubelndes Rot. Hier die weichen Laute des Violoncell, alles tonig und matt; ein Rot, das nie Purpur ist, sondern tief karmesin und über dem noch schwarze Florschleier wehen. Bei Rubens zwei Motive: Fleisch und Kampf. Hier zarte Körper und ergebenes Dulden. Keiner klagt laut, denn das Laute ist plebejisch. Keiner macht hastige Gebärden, denn nur elegante Posen sind im Salon erlaubt. Nie malt er Bauern, nie wüste Kirmessen, nie breites Lachen und Johlen. Denn alles Rohe, Derbe ist ihm, dem Salonflämen

ein Greuel. Nur das Leise, Diskrete, zart Abgedämpfte sagt seinem Wesen zu.

Die Antike ist ihm verleidet, da Rubens sie zu einem Reich rohen bacchantischen Sinnentaumels machte. Nur eine Diana malt er, die zu Endymion herniedersteigt, und das, später vom Rokoko so oft behandelte Thema, wie Venus bei Vulkan sich Waffen für Äneas erbittet.

Aus dem Alten Testament greift er, wie Rubens, die Szene mit der badenden Susanna heraus. Doch sehr interessant ist, zu beobachten, wie sogar bei diesem Stoff die Individualität des Künstlers sich äußert. Auf Tintorettos Susannenbild im Pradomuseum geht die Szene mit eisigem Hofzeremoniell vor sich. Der eine der beiden Alten verbeugt sich vor der Badenden mit der würdevollen Grandezza eines venezianischen Dogen. Bei Rubens gibt es nur Kampf und wilde Vergewaltigung. Auf seinem Münchener Bild klettern die beiden Alten wie wilde Räuber über die Mauer herüber, um in den Baderaum des üppigen Weibes zu gelangen. Auf dem Turiner Bild greift einer ihr ohne viel Federlesens in den Schoß. Auf dem Madrider reißt ihr einer das Gewand weg und der andere kneift sie, während ihm das Wasser im Munde zusammenläuft, in die Schulter. Van Dyck malt in seinem Münchener Bilde keine blondhaarige, fette Flämin, sondern eine brünette, schlanke Italienerin, deren goldiger Körper einen pikanten Gegensatz zu dem tiefroten Mantel bildet, mit dem sie den Schoß sich deckt. Und die beiden Herren wahren peinlich den Anstand. Der eine Alte tupft nur ganz dezent mit dem Finger auf ihren Arm, der andere schwört ihr bei der Amorstatue, die im Hintergrund steht, mit erhobenem Finger seine Liebe. Auch die Farben sind andere. Während bei Rubens sprühendes Rot und leuchtendes Weiß durcheinanderklingen, ist bei van Dyck alles auf sonore, tiefe Töne gestimmt.

Van Dyck, Susanna im Bade. München.

Aus dem Neuen Testament hatte er natürlich so ziemlich alle Themen zu behandeln, die das Repertoire der Barockzeit ausmachen.

Van Dyck, Ruhe auf der Flucht. München.

Van Dyck, Der hl. Sebastian. München.

Doch er hat auch hier stets seine eigene Note. In manchen frühen Bildern verraten Einzelheiten noch seine Herkunft aus der Rubens-Schule. In seinem Münchener Madonnenbild ist beispielsweise Maria eine brünette Italienerin und die Anordnung diejenige, wie man sie

Van Dyck, Der hl. Sebastian. München.

Van Dyck, Dreieinigkeit. Budapest.

auf venezianischen Bildern sieht. Das Christkind dagegen, ein wohlgenährter flämischer Junge mit hellblauen Augen und hellblondem Haar, stammt noch von Rubens. In einem Sebastianbilde der gleichen Sammlung erinnert die ausgeprägte Muskulatur der Körper und die helle Farbengebung, hauptsächlich das kecke Rot der Fahne, an das Vorbild seines früheren Meisters. Aber in dem zweiten Exemplar ist er ganz van Dyck. Die Farbenharmonie ist weicher, dunkler; die seelische Stimmung stiller, melancholischer. Auch eines boudoirhaften, koketten Eindrucks kann man sich nicht erwehren. Sebastian, ein schöner junger Mann mit sorgfältig gekräuselten Locken, blickt warmäugig den Betrachter an. In einem dritten Sebastianbild der Petersburger Eremitage ist es ein echt van Dyckscher Zug, daß ein wehmütig dreinschauender Engel dem Heiligen mit zierlicher Handbewegung den Pfeil aus der Wunde zieht.

Van Dyck, Christus am Kreuz.
Antwerpen.

Alles Blutige, alles Schinden ist ihm selbstverständlich verhaßt. Während die Spanier Theotokopuli und Ribera das Thema der Dreieinigkeit in dem Sinne behandelten, daß ein wunder, blutender Leichnam in den Armen Gott-Vaters ruht, wirkt auf van Dycks Budapester Dreieinigkeitsbild Christus wie ein liebenswürdiger Kronprinz, der sich mit seinem alten Herrn in die Regierungsgeschäfte teilt. Keine Wunde entstellt ihn. Er hat nie gelitten. Weiß und gepflegt ist sein Leib, interessant kräuselt sich das dunkle wellige Haar. Im übrigen handelt es sich in solchen Bildern besonders oft um schwärmerische Verzückung. Maria erscheint dem Franziskus oder Antonius — dann schwärmt ein schöner Mann mit verhimmelndem Augenaufschlag eine Dame an. Oder es handelt sich um elegische Wehmut. Christus haucht vor nächtlich verfinstertem Himmel mit stillem Seufzer seine Seele aus. Schöne Frauen beugen sich in wehem Schmerz über ihn, bevor sein blasser, schöner Leib zur Erde bestattet wird. In die Heineschen Verse: „Ich schau' dich an und Wehmut schleicht mir ins Herz hinein" könnte man die ganze Charakteristik der religiösen Kunst van Dycks zusammenfassen und könnte dann finden, daß er als sentimentaler Schwächling neben dem Titanen Rubens nur eine sehr bescheidene Rolle spielt, wenn er außer diesen biblischen Werken nicht auch seine

Bildnisse geschaffen hätte. Als Porträtmaler ist er wirklich der Schöpfer eines Stils. Das Ausstattungsporträt des 17. Jahrhunderts erhielt durch ihn die klassische Ausprägung, jene Fassung, die es bis in die Tage von Reynolds und Gainsborough, von Lawrence und Winterhalter bewahrte.

Zum Maler der Aristokratie war van Dyck seinem ganzen Wesen nach wie kein zweiter berufen. Velazquez und er bedeuten für das 17. Jahrhundert die Zentren. Und die Unterschiede, die zwischen ihrer Kunst bestehen, erklären sich teils aus der Verschiedenheit des Milieus, in dem sie lebten, teils aus der Verschiedenheit ihrer Persönlichkeit. Dort die zugeknöpfte eisige Grandezza des spanischen Hofzeremoniells; hier eine Welt, über der so starre Satzungen nicht schweben. Dort aber weiter ein Maler, der als Aristokrat und Zeremonienmeister selbst zu den Kreisen gehörte, deren künstlerischer Interpret er war; hier einer, der, nicht zu dieser Welt gehörig, es als hohe Ehre empfand, in so vornehmen Kreisen verkehren zu dürfen, und deshalb den Dargestellten etwas von seinem eigenen, mit Vornehmheit kokettierenden Wesen gab. Man muß daraufhin und auch, um sich klarzumachen, welche Persönlichkeiten ihm liegen konnten und welchen anderen er hilflos gegenüberstand, die Selbstbildnisse van Dycks betrachten. Das früheste hängt in München. Ein junger Mensch, mädchenhaft zart, blickt mit blauen Taubenaugen wie liebeheischend uns an. Auf einem späteren, das namentlich durch den Kupferstich der Ikonographie bekannt ist, hat er seinen kleinen Schnurrbart kokett in die Höhe gekräuselt. Das lockige Haar ist sorgfältig frisiert und doch wieder künstlich so in Unordnung gebracht, als hätten Frauenhände darin gewühlt. Über dem samtenen Wams leuchtet eine goldene Kette und ein Kragen aus Brüsseler Spitzen. Mit der Hand rafft er einen malerisch über die Schulter gelegten, seidenen Mantel empor, und das Auge blickt in scharfer Wendung nach rückwärts wie das eines Menschen, der weiß, daß, wenn er auf der Straße geht, die Blicke aller Vorübergehenden auf ihm haften.

Van Dyck, Selbstbildnis.
Florenz, Uffizien.

Das, was die Eigenart van Dycks und die Grenzen seiner Persönlichkeit ausmacht, ist durch diese Selbstbildnisse ziemlich klar markiert. Sein Oeuvre ist ungeheuer groß. Man sieht da Männer im

Küraß auf den Kommandostab gestützt. Kanonenrohre, Pulverdampf und kämpfende Soldaten bilden den Hintergrund. Er hat die Berühmtheiten des Dreißigjährigen Krieges — den Herzog Christian von Braunschweig, den Grafen von Aremberg, Gustav Adolf, Wallenstein, Tilly, den Grafen Pappenheim und andere — in Bildnissen verewigt. Er hat auch Geistliche, hat Gelehrte gemalt, hat vielen Kollegen, wie dem Bildhauer de Nole und den Malern Snayers, de Wael und Snyders, Porträts gewidmet. Doch eigentlich denkt man an diese Werke nicht, wenn sein Name genannt wird. Denn das rauh Soldatische war nicht seine Sache. Auch in Künstlerbildnissen konnte er mit dem, was seine Stärke war, der aristokratischen Note, nicht brillieren. Die schönsten unter seinen Herrenporträts sind die, wo es sich um edelmännische Noblesse handelt. Aus ihnen fühlt man einen Maler heraus, der, in vornehmen Kreisen verkehrend, einen sehr feinen Sinn für vornehmes Wesen hatte. Die Szenerie, durch einen wallenden Vorhang oder eine Säulenkolonnade angedeutet, ist immer der Empfangssaal oder die Veranda des Schlosses. Das Kostüm ist fast immer schwarz: schwarze Eskarpins, schwarze Strümpfe und schwarzer Mantel. Ein Fuß ist vorgestellt, die eine Hand liegt lose in der Hüfte, die andere hängt lässig herab oder legt sich leicht auf das Prachtexemplar eines daneben stehenden Hundes. Doch so vornehm solche Bildnisse wirken, sind doch noch feiner jene anderen, in denen er nicht Männer, sondern Jünglinge und Frauen malte. Denn hier brauchte er nichts anderes zu geben als Varianten seines eigenen, interessant angekränkelten, zart-femininen Wesens. Man sehe diese jungen Leute. Sie tragen, die Hand auf den Kommandostab stützend, oft Lederkoller oder blinkende Rüstung. Doch in desto aparterem Gegensatz zu dieser soldatischen Allüre steht der blasse Kopf mit dem mädchenhaft-zarten Teint und den verträumten, blauumränderten Augen. Der „Blue Boy" des Gainsborough scheint schon seinen Schatten vorauszuwerfen.

Van Dyck, Bildnis des Lord Philipp Wharton. St. Petersburg.

Dann seine Damen. Bei seinen flämischen Damenbildnissen hat man trotz aller Vornehmheit die Empfindung, daß er noch nicht ganz in seinem Element war. Das Gesunde, Kraftstrotzende der Fläminnen sagte ihm nichts. Er brauchte Frauen einer zarteren Rasse, blasse,

ein wenig hinfällige, unverstandene Frauen, Frauen, die weniger Behäbigkeit und mehr Nerven hatten. Solche fand er in Genua. Man kennt ja dieses Genua mit den merkwürdigen Palästen, deren Schauseite so unscheinbar ist und die in ihrem Innern doch die wunder-

Van Dyck, Bildnis der Marchesa Spinola. Berlin.

Van Dyck, Marie Luise de Tassis. Wien, Galerie Lichtenstein.

Van Dyck, Ausschnitt aus dem Bildnis der Paola Adorno, Genua, Pal. Rosso.

Van Dyck, Beatrice de Cusance. Detail. Windsor-Castle.

barste Pracht, einen fast orientalischen Stimmungszauber bergen. Noch heute kann man keinen dieser Paläste betreten, ohne an van Dyck zu denken. Man stellt ihn sich gern vor, wie er hier der umschwärmte Liebling der Gesellschaft ist, wie er sich verbeugend von einer Marquise zur andern geht und jede erröten macht, wenn sein blaues, schönes

Malerauge über ihre nackten Arme, ihre Schultern streift. Das Motiv in diesen Bildnissen ist meist die Audienzpose des Velazquez. Doch die Damen des großen Spaniers sind lediglich Fürstinnen, so wie die Männer des Tintoretto lediglich Dogen und Prokuratoren sind. Alles Menschliche ist ihnen fremd. Nichts verrät, was für Gedanken hinter dieser eisigen, unnahbar stolzen Maske leben. Die Frauen des van Dyck sind Gräfinnen. Doch sie sind gleichzeitig Weiber. Sie wissen, daß in dieser Feierlichkeit der Pose ein feines Lächeln desto bestrickender wirkt. Alle haben im Auge jenen feuchten Schimmer, den die Griechen der Liebesgöttin gaben. Und gerade diese aparte Mischung von repräsentierender Vornehmheit und geheimer Zärtlichkeit gibt den Frauenbildnissen des van Dyck ihren seltsam sinnlichen Reiz. Man meint, daß diese Damen, die da so korrekt in säulengetragenen Loggien stehen, doch im geheimen nach dem Liebhaber herniederspähen, der zur Treppe heraufkommt; man ahnt, daß diese weißen Hände nicht nur zum zeremoniellen Kusse sich bieten, sondern auch Reiz darin empfinden, im Strudel des Gesellschaftslebens leise von ihrem Verehrer gedrückt zu werden; man glaubt zu fühlen, daß hinter dieser stolzen Stirn auch verliebte Träume wohnen, daß es Momente gibt, wo diese feierlichen Seidenkleider fallen und aus der stolzen Hera die Io wird, die in der Umarmung des Zeus zurücksinkt. In dieser Mischung von feierlicher Grandezza und stillen Romanen, die die Lippen erzählen, gehören Bildnisse wie das der Paola Adorno, Brignole Sale, der Marie Luise de Tassis oder der Beatrice de Cusance zu den bezauberndsten Werken der Kunstgeschichte.

Van Dyck, Geronima Brignole Sale und Tochter. Genua, Pal. Rosso.

Einen ähnlichen Boden, wie er ihn in Genua gehabt hatte, fand dann van Dyck am Schlusse seines Lebens in England. Auch dort Dekadenzstimmung, die weiche, sinnliche Atmosphäre, die über der Erde liegt, bevor ein Orkan sich entlädt. Ein junger König, der die Kunst und die Frauen liebt. Eine schöne Königin und zarte Königskinder. Sein Atelier der Sammelpunkt der vornehmen Welt und im

Die Farbe steigert in diesen letzten Bildnissen noch die distinguiert ästhetische Wirkung. Hatte er vorher dunkle Stoffe für die Toiletten verwendet, so kleidet er nun die Damen in ein mildes Weiß oder zartes Blau. Das matte Rot oder Gelbweiß einer Rose ist der einzige Farbenhauch, der in die kühle Harmonie hineinklingt. Namentlich den Bildnissen der Königin Henriette gibt dieser Zusammenklang von Repräsentation und Ästhetizismus etwas sehr Apartes. Die Krone liegt auf dem Tisch; doch in der Hand hält die Königin Rosen, die sie im Parke pflückte oder die ein Negerknabe ihr bietet. Und das Münchener Porträt seiner Gattin, einer geborenen Gräfin Gowrie, ist in seinem zarten Silberklang wohl das feinste dieser Werke. In weiße Seide gekleidet, ein zart-gelbes Fichu über die Schultern gelegt, sitzt sie da mit dem Violoncell in der Hand. Ruhige Feierlichkeit verbindet sich mit menschlicher Noblesse und mit einer farbigen Schönheit, die in ihren kühlen Tonwerten von unsagbarem Reiz ist.

Resümierend kann man über die Nuancen, in denen der Hofstil des 17. Jahrhunderts sich äußerte, also sagen: Die spanischen Fürsten von damals setzten noch die Reihe jener alten Monarchen fort, die unsichtbar über ihrem Volke schwebten. Das Schloß war ein Privathaus, in dem die königliche Familie, von ihrem Hofgesinde, von Zwergen und Narren umgeben, ein orientalisch abgeschlossenes Leben führte. Die Fürsten hatten also nicht nötig, sich in ihren Bildnissen in Positur zu setzen, um außerhalb Stehenden zu imponieren. Und gerade daraus, daß noch kein fremder Klang in die verschlossene höfische Welt hereintönt, erklärt sich die feudale Wirkung der Bilder des Velazquez. Die Aristokraten des van Dyck sind dagegen schon in Berührung mit der Plebs gekommen. Sie fühlen sich bedroht von wilden Horden, deren rauhe Stimmen von der Straße in die Gemächer des Königsschlosses dringen. Darum sind sie nervös und weichen zitternd aus, wenn ihr Ärmel Gefahr läuft, von einem nicht blaublütigen Körper gestreift zu werden. Das Aristokratische in seiner entnervten Feinheit setzt sich in bewußten Gegensatz zu der brutalen, grobknochigen Kraft des Plebejertums. Eine dritte, im Hofstil mögliche Nuance war die, daß ein zum Volk herniedersteigender Fürst ihm nicht sein blaues Blut, sondern seine königliche Macht zeigte, daß er nicht wie Karl I. den Edelmann gegenüber der Plebs, sondern den König gegenüber Untertanen markierte. Und diese Seite des Hofstils hat ihre klassische Ausprägung bald darauf in Frankreich bekommen.

Frankreich bis 1650.

Frankreich spielte bis zum 17. Jahrhundert in der Kunstgeschichte nur eine bescheidene Rolle. Wenigstens kann man von einer französischen Kunst kaum sprechen. Denn die bedeutendsten Künstler, die in Frankreich geboren wurden, arbeiteten im Ausland, und das Wichtigste, das in Frankreich entstand, wurde von Ausländern geliefert.

Das Quattrocento ist hauptsächlich durch *Jean Foucquet* vertreten. Man kennt ihn in Deutschland aus dem Werke der Berliner Galerie, das Etienne Chevalier, den Günstling Karls VII. und der Agnes Sorel, mit seinem Schutzheiligen Stephan darstellt. Foucquet war Zeitgenosse des Hugo van der Goes und man wird tatsächlich an den heiligen Viktor dieses niederländischen Meisters erinnert. Nur aus dem dazugehörigen Antwerpener Bild kann man, wenn man will, einen spezifisch französischen Zug herauslesen. Maria, unter den Zügen Agnes Sorels dargestellt, hat sich das Mieder gelöst, so daß die volle Brust über dem Hemd herausquillt. Ein gewisses demimondänes Parfüm ist über das Werk gebreitet.

Jean Foucquet, Die Votivtafel des Etienne Chevalier. Berlin.

Die beiden Clouet lenkten dann aus den Bahnen der Primitiven mehr in die Bahnen der Klassik ein. *Jean Clouet* war 1510 aus den Niederlanden nach Frankreich gekommen, wohin er die Tradition

Über Foucquet: H. Bouchot, Gazette des Beaux-Arts, 1891. — Über die Clouets: H. Bouchot, Le portrait peint en France au XVI. siècle, Gazette des Beaux-Arts, 1887. — Über die Schule von Fontainebleau: von der Mülbe, Breslau 1903. — Über Primaticcio: Dimier, Paris 1900. — Über Cousin: Didot, Paris 1872. — Über Lesueur: Vitet, Paris 1849. — Über Le Nain: Valabrègue, Paris 1904. — Über Poussin: Graham, Paris 1821. Bouchotté, Paris 1858. Andresen, Leipzig 1863. Poillon, Lille 1875. E. H. Denio, Leipzig 1898. — Über Claude Lorrain: Mark Pattison, Paris 1884. Dullea, London 1887.

Jean Foucquet, Maria mit dem Kinde. Antwerpen.

seiner Heimat mitbrachte. Sowohl die Gesichter wie die Einzelheiten des Kostüms sind in seinen Bildnissen nach altniederländischer Art mit unbeschreiblicher Genauigkeit wiedergegeben. Sein Sohn *François Clouet,* der ihm 1540 als Hofmaler Franz' I. nachfolgte, sah im Sinne des Cinquecento mehr auf repräsentierende Wirkung. Er malt ganzfigurige Bilder mit würdevollen Posen und dekorativem Beiwerk. Die Franzosen nennen ihn ihren Holbein. Und diese Parallele stimmt insofern, als er wie Holbein ein erstaunlicher Zeichner war. Werke von ihm, wie das Bildnis der Maria Stuart oder des Gaspard de Coligny im Pariser Kupferstichkabinett, haben nur in gewissen Federzeichnungen Holbeins ihresgleichen. Freilich, im übrigen wirkt er, obwohl er Holbein um ein Menschenalter überlebte, gleichwohl archaischer. Sein großes Reiterbild Franz' I. in den Uffizien ist von einer strengen gotischen Geradlinigkeit, die der Renaissancemensch Holbein vermieden hätte. In anderen Bildnissen, wie dem Karls IX. und des Herzogs von Guise, der Elisabeth von Österreich und der Herzogin von Angoulême, sind die Perlen, Ringe und sonstigen Schmucksachen derart im Geiste des Goldschmieds durchziseliert, daß durch die vielen zeichnerischen Einzelheiten fast die malerische Gesamtwirkung zersplittert wird, die für Holbein stets im Vordergrund stand.

Auf dem Gebiete der großen Malerei hatten unterdessen einige Italiener eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet. Schon durch die italienischen Feldzüge der französischen Könige am Schlusse des 15. Jahrhunderts war die künstlerische Verbindung mit Italien hergestellt worden. Karl VIII. und Ludwig XII., die wegen des mailän-

François Clouet, Franz I. Florenz, Uffizien.

dischen Herzogtums Krieg führten, nahmen nicht nur ihre eigenen Maler, wie *Jean Perréal,* nach Italien mit, sondern veranlaßten auch italienische Künstler, nach Frankreich überzusiedeln. Leonardo ist hier gestorben. Andrea del Sarto, Paris Bordone und andere haben

François Clouet, Maria Stuart. Zeichnung. Paris, Kupferstichkabinett.

François Clouet, Admiral Gaspard de Coligny. Zeichnung. Paris, Kupferstichkabinett.

François Clouet, Die Herzogin von Angoulême. London, Nationalgalerie.

François Clouet, Elisabeth von Österreich. Paris, Louvre.

eine Zeitlang hier gelebt. Mit Franz I. begann dann der Import im großen. Ein ganzes Heer italienischer Künstler wurde nach Frankreich berufen, um die neuerbauten Schlösser zu dekorieren. Fontainebleau namentlich — derselbe Ort, wo im 19. Jahrhundert Millet und

François Clouet, König Karl IX.
Wien.

François Clouet, Diane de Poitiers im Milchbade.
Richmond, Sammlung Cook.

Rousseau, Corot und Diaz malten — wurde der französische Vatikan. *Francesco Rosso, Primaticcio* und *Nicolò dell' Abbate* leiteten die

Schule von Fontainebleau, Diana.
Paris, Louvre.

Schule von Fontainebleau, Die Toilette der Venus.
Paris. Louvre.

Arbeiten. Und wenn sie auch selbstverständlich nicht zu Franzosen wurden, gab das französische Milieu ihren Werken doch eine gewisse französische, von der italienischen abweichende Note. Die Caritas des Rosso in der Londoner Nationalgalerie hat zwar die mächtigen Formen

des Michelangelo, doch gleichzeitig einen gewissen französischen Hautgout. In den Frauenköpfen des Primaticcio ist eine Grazie, wie sie bei den gleichzeitigen Italienern sich nicht findet. Immer wieder wird Venus bei der Toilette gemalt, wie sie in der einen Hand den Spiegel hält, mit der andern sich den Schleier ordnet. Und man sieht nicht die majestätischen Formen des italienischen Cinquecento. Man sieht schlanke Glieder, elegante Coiffuren und nervöse Bewegungen. Sehr oft wird auch — Diane de Poitiers herrschte ja damals — die Diana gefeiert. Und sie ist auf dem Bilde des Louvre, auf dem sie von ihren Hunden begleitet mit dem Bogen in der Hand durch die Landschaft schreitet, nicht die italienische Heroine mit den mächtigen Gliedern, sondern ein hochbeiniges Weib, grazil und elastisch.

Le Valentin, Die Spieler. Antwerpen.

Die Einheimischen ihrerseits wiederholten das, was anderwärts gesagt wurde, in französischer Paraphrase. *Jean Cousin* glaubte Michelangelo übertreffen zu können, indem er dessen „Jüngstes Gericht" zu einem brillanten Theatertableau machte. *Simon Vouet* hatte während seines 15jährigen Aufenthaltes in Italien an Guido Reni sich angeschlossen und leitete, 1627 nach Frankreich zurückgekehrt, dessen Stil noch mehr ins boudoirhaft Elegante über. Caravaggio fand seinen französischen Nachfolger in Jean de Boulogne, genannt *le Valentin*. Landsknechte, die beim Würfelspiel in Streit geraten oder in der Kneipe mit ihren Dirnen musizieren, sind seine gewöhnlichen

Le Valentin, Martyrium der hl. Processus und Martinianus. Rom, Vatikan.

Le Valentin, Das Konzert. Wien

Stoffe. Selbst wenn er ausnahmsweise biblische Bilder, wie die Unschuld der Susanne, das Martyrium des Processus und Martinianus oder das Urteil Salomos malt, behandelt er sie, dem Caravaggio folgend, im derben naturalistischen Stil des Volksstücks. Nur zeigt sich auch hier der französische Ursprung der Werke in einem gewissen Überschuß an schönen Gesten. Die wilde Brigantenstimmung des Neapolitaners ist mehr zur Salonstimmung geworden.

Louis Le Nain dagegen hängt nicht mit Italien, sondern mit Holland, mit der Schule des Frans Hals zusammen. Wie seine Porträtgruppenbilder holländisch anmuten, fesselt er in seinen Genrebildern durch die ernste Sachlichkeit, mit der er das Volksleben schildert. Das erste der Werke, die der Louvre von ihm besitzt, heißt „Die Familie des Schmieds“. Ein Mann am Amboß hält einen Augenblick in der Arbeit inne. Frau und Kinder folgen seinem Blick, als ob sich die Tür öffne und ein Besuch ins Zimmer trete. Auf dem zweiten Bild sitzt eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit; vorn der Mann, eine wollene Mütze auf dem Kopf, das Glas bedächtig an die Lippen führend; neben

Louis Le Nain, Die Mahlzeit. Breslau, Sammlung Muther.

Louis Le Nain, Porträtgruppe. London, Nationalgalerie.

ihm die Frau, die müde von der Arbeit vor sich hinblickt. Das dritte Werk, die Rückkehr vom Felde, ist auch farbig merkwürdig. Denn kein braunes Licht, sondern der einfache graue Tageston ist über die Landschaft gebreitet. Man sieht ein verfallenes Gehöft. Ein Hirtenjunge sitzt neben seinen Schafen, eine Bäuerin bei ihrem schlafenden Kind. Rechts steht der Wagen und darauf eine Gruppe von Mädchen, die das Heu zu hoher Miete auftürmen. Nichts Genrehaftes stört. Während die anderen damals lustige Episoden aus dem Bauernleben herausgriffen, oder es karikierend im Sinne der Bambocciade behandelten, hat Le Nain schlichte, ganz modern anmutende Arbeiterbilder geschaffen. Man muß ihm unter denen, in deren Werken die Kunstanschauungen der Gegenwart sich ankündigen, eine wichtige Stellung einräumen.

Philippe de Champaigne, Selbstbildnis. Paris, Louvre.

Philippe de Champaigne, Der Tod des Abel. Wien.

Philippe de Champaigne, geborener Fläme, ist teils durch Kirchenbilder, teils durch Porträts bekannt. Namentlich die Gelehrtenwelt und die jansenistische Geistlichkeit saß ihm zu Bildnissen. Und dieser Geist des Jansenismus gibt seinen Kirchenbildern etwas Kühles, Nüchternes, asketisch Herbes. Nur in dem Wiener Bild mit dem Martyrium des Abel ist er theatralisch im Sinne der Barockzeit. Sonst geht durch seine Werke ein phrasenloser, fast finsterer Ernst. Nonnen

Philippe de Champaigne, Das Gebet. Paris, Louvre.

in faltigen, weißwollenen Gewändern, das Ordenskreuz auf der Brust, den Schleier über dem Haupt, sitzen betend in einfachen Zellen. Auf dem Rohrstuhl liegt die Bibel, ein hölzernes Kruzifix hängt an der Wand. Gelbliche, schwarze und braune Farbentöne steigern noch die düstere Stimmung. *Eustache Le Sueur* hat in ähnlichem Sinne Szenen aus dem Mönchsleben gemalt. Seine Bilder aus dem Leben des heiligen Bruno könnten an Zurbaran denken lassen, nur daß Le Sueur neben dem grimmen, kraftvollen Spanier mehr wie ein ätherischer Mondscheinprinz erscheint. So einseitig Le Sueur, so charakterlos vielseitig ist *Sebastian Bourdon*. Wie er als Abenteurer begann und als Akademiker endete, bald in Rom, bald in Paris und Schweden arbeitete, taucht er als Maler proteusartig in den verschiedensten Masken auf. Es gibt dekorative Bilder von ihm, die aus der Carracci-Schule stammen könnten, und Volksstücke mit Zigeunern und Bettlern, die seinen Zusammenhang mit der Caravaggio-Schule zeigen. Salvator Rosa und Michelangelo Cerquozzi erhielten in *Jacques Courtois*, genannt Le Bourguignon, ihr Gegenstück. Ein dunkler, von grellgelben Wolken durchzogener Himmel, Staub und Pulver, kämpfende Landsknechte — das ist gewöhnlich der Inhalt seiner Bilder.

Und nun kommt einer, der inmitten seiner Zeit wie ein Anachronismus anmutet, ein ganz Großer, Unzeitgemäßer, den nichts mit der Epoche des Barock verbindet. Durch die Barockzeit ging ein aufgerütteltes, oft theatralisches Pathos. Auf *Poussin* passen die Worte, mit denen Schiller das Hellenentum definierte: „Maß, Adel, Klarheit". Die Barockzeit dachte malerisch. Große Ouvriers fegten in breiten Pinselstrichen ihre Bilder herunter. Poussin war inmitten dieser Zeit „le peintre le plus sculpteur qui fût jamais".

Für den Deutschen ist es nicht leicht, ein Verhältnis zu diesem Meister zu finden, denn er hat nichts, was das Herz füllt und unmittelbar ergreift. Alles in seinen Werken ist gewollt und berechnet. Die Figuren dürfen nur Bewegungen machen, die einer festumrissenen Arabeske sich einfügen. Sie müssen knien und sich bücken, damit die vom Meister vorgeschriebene Komposition sich ergibt. Man wird an Descartes erinnert durch Poussins unerbittliche Art, alles auf Formeln zurückzuführen. Trotzdem gehört dieser scheinbar kalte Konstruktor zu den seltenen Künstlern, die auch dem Widerstrebenden die Bewunderung abpressen. Die Franzosen pflegen ihn den „Primitiven" zu nennen. Und es ist tatsächlich seltsam, daß inmitten der wilden Zeit des 30jährigen Krieges ein Meister lebte, dessen Dasein wie eine Virgilsche Ekloge anmutet. Bittere Armut war Poussins Jugend gewesen, und als er endlich das Land seiner Träume betreten hatte, konnte er von der ernsten römischen Natur sich nicht wieder trennen. Am

Tag arbeitete er in seiner Werkstatt auf dem Hügel der Trinità dei Monti, von wo er weithin die Campagna überschaute. Abends durchstreifte er mit Gelehrten und Dichtern die Umgebung der ewigen Stadt, sog sich voll an der Natur, grübelte im Park der Villa Borghese über Vorzeit, Geschichte und Menschenlos, entwarf die Skizzen nach jenen Baumriesen, die auf seinen Bildern sich so majestätisch zum Himmel recken. Und man möchte sagen, diese Bilder sind die Träume eines einsamen Menschen vom goldenen Zeitalter:

„Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur."

Nicolas Poussin, Martyrium des hl. Erasmus. Rom, Vatikan.

Gewiß, manche Bilder von Poussin, wie das mit dem Martyrium des Erasmus und das mit dem heiligen Xaver, der einen Japaner auferweckt, fügen dem typischen Repertoire der Barockzeit sich ein. Doch im allgemeinen greift er aus der Bibel nur patriarchalische Szenen heraus: Moses, wie er Wasser aus dem Felsen schlägt, Rebekka und Elieser oder die Anbetung der Hirten. Und man wird durch diese Bilder mit den würdevollen Figuren und den Trümmern heidnischer Herrlichkeit weniger an die Bibel als an jene Gruppen gemahnt, mit denen die Griechen einst die Giebel ihrer Tempel schmückten. In solchen Werken, in denen er die Vision eines bukolischen Hellas gab, sagte Poussin sein Schönstes. Weinlauben, Hermen und

Nicolas Poussin, Die arkadischen Hirten. Paris, Louvre.

Nicolas Poussin, Tanz der Nymphen. Richmond. Sammlung Cook.

blumenumwundene Säulen erheben sich in elysischen Gefilden. Hirten träumen bei ihren Herden. Schöne nackte Menschen, lorbeer- und rosenbekränzt, lagern auf der Wiese oder drehen sich, von Florgewändern umflossen, edelgemessenen Schrittes im Reigen. „Et ego in Arcadia" lautet die Unterschrift seines herrlichsten Werkes. Und mag er den Parnaß oder die Geburt des Bacchus, den Tanz der Nymphen oder das Reich der Flora malen — es ist immer ein Zeitalter, das, da es niemals war, keinen Glockenschlag kennt, die Flucht aus der Prosa des Lebens in jenes von Dichterträumen umwobene Nirgendheim, wo der Mensch im seligen Einssein mit der Natur dahinlebt. Das Archäologische des Mantegna verbindet sich in Poussin mit jener Romantik des Hellenismus, aus der heraus am Schlusse des Quattrocento die Hypnerotomachia des Poliphil entstand, der träumerische Roman, in dem Polia ihrem Geliebten die versunkene Schönheitswelt eines märchenhaften Hellas zeigt.

Nicolas Poussin, Das Reich der Flora. Dresden.

Und ganz erstaunlich ist, mit welch sicherer Hand Poussin auch als Landschafter die Welt für die Wesen seiner Träume schafft. Selbstver-

ständlich darf man Intimes, Heimliches auch in seinen Landschaften nicht suchen. Seine Natur ist eine rein plastische, scheinbar seelenlose Welt. Nur Formen und Linien sieht er, betrachtet den Umriß eines Baumes mit denselben Augen, wie der Bildhauer die Silhouette einer Statue. Aber die Majestät dieser Liniensprache ist so groß, daß sie allein seinen Landschaften eine ernste Feiertagsstimmung gibt. Eine von allem Kleinen, Dürftigen befreite Welt stellt er vor Augen. All diese großen edlen Bergzüge, diese gewaltigen Bäume und kristallenen Seen verbinden sich nicht nur mit den antiken Gebäuden und Ruinen zu Kompositionen von klassischer Getragenheit. Er weiß die Stimmung, die er suggerieren will, überhaupt so restlos zu geben, wie es kaum einem Landschafter der späteren Epochen wieder gelungen ist. Jenes Bild des Louvre, auf dem die zwei Männer mit der Riesentraube durch das wogende Kornfeld schreiten, es zeigt wirklich den Herbst, die Stimmung jener satten Oktobertage, wenn die Natur einer nährenden Amme gleicht. Und jenes andere mit der Sintflut. Würde die Toteninsel Böcklins nicht genrehaft neben einem so gewaltigen Werk erscheinen? Malariastimmung ist da über die Welt gebreitet. Ein Boot schaukelt sich in

Nicolas Poussin, Der Herbst. Paris, Louvre.

Nicolas Poussin, Die Sintflut. Paris, Louvre.

Claude Lorrain, Der Tempel Apollos. Rom, Galerie Doria.

braunen, schmutzigen Fluten. Der Himmel droht, als wollten ihm Schwefelbäche entströmen. Schlangen winden sich zischend an kahlen Felsen empor. Man wird Poussin nicht gerecht, wenn man ihn lediglich als den Schöpfer der heroischen Landschaft preist. Er gehört zu den wenigen, die zu den Menschen aller Epochen sprechen, zu den ganz seltenen Meistern, die von den Künstlern der verschiedensten Richtungen in gleicher Weise verehrt werden. Ingres hat ihm ebensoviel wie Millet und Degas zu danken.

Gaspard Dughet, Poussins Schüler und Schwager, erscheint naturgemäß neben einem solchen Felsen recht klein. Er wirkt ja ganz nett, wenn er etwa den Engel malt, wie er dem Abraham das Land Kanaan zeigt, oder wenn er im Sinne der Ruinensentimentalität von damals antike Monumente darstellt, vor denen Hirten lagern. Doch das Starre, Urweltliche Poussins darf man bei ihm nicht suchen. Er verweichlichte Poussin, so wie im 19. Jahrhundert Schirmer den Landschaften Lessings den Charakter nahm, indem er sie sentimental verbrämte.

Claude Lorrain, Küstenlandschaft mit Akis und Galathea. Dresden.

Dagegen muß man *Claude Lorrain,* wenn nicht zu den Großen, so doch zu den Feinsten der Kunstgeschichte rechnen. Der Formenadel Poussins hat

sich bei ihm mit einem zarten Gefühl für das Lichtweben sehr apart verbunden. Mit Poussin teilt er das Gefühl für das Majestätische, die Anschauung, daß eine Landschaft nur der Wohnplatz von Heroen und Göttern sein könne. Und zeichnerisch betrachtet, scheinen seine sämtlichen Werke Varianten eines einzigen Bildes zu sein. Im Vordergrund schiebt er eine mächtige Baumgruppe oder einen Tempelbau vor, um das Auge in die Tiefe zu ziehen. Den Hintergrund schließt ein klassischer Höhenzug ab. Kaum, daß diese Stücke, die er immer wiederholt, leise in ihren Stellungen wechseln. Doch das Licht, das zwischen den Dingen wogt, ist zu jeder Stunde verschieden. So konnte Claude, ohne das zeichnerische Motiv sehr wechseln zu lassen, immer verschieden sein. Viele vor ihm hatten einen rötlichen oder gelben Kreis als Sonne am Himmel angebracht. Aber noch keiner hatte die Sonnenstrahlen gemalt, die durch die Wolken sich schieben. Das Vibrieren der Atmosphäre, der Dunst der Mittagsschwüle, das Leuchten des Himmels bei Sonnenuntergang, das Schaudern der Natur bei Sonnenaufgang — das waren die Probleme, die Claude sich stellte. Ein Sonnenanbeter, kreiste er wie die Motte ums Licht, besang die Wunder der Sonne, den mächtigen Himmelsdom, der früh in kaltem Silberglanz,

Claude Lorrain, Landschaft. Neapel, Museo Nazionale.

Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft. Berlin.

mittags wie flüssiges Gold, abends wie Purpur strahlt. Man stellt ihn sich gern vor, wie er als armer Bursche planlos das Elternhaus verlassen hat und in der Fremde umherirrend zum ungeheuren Himmel emporblickt; stellt ihn sich vor, wie er als wandernder Geselle in Venedig an den Lagunen steht und dem rieselnden Sonnenlicht folgt, das auf den Wogen spielt und über die Kolonnaden marmorner Paläste huscht. Denn in Venedig fand er sich selbst. Sooft er später römische Monumente oder den Hafen von Messina, Neapel, Tarent gemalt hat — es scheint über seinen Bildern eine Erinnerung an Venedig zu ruhen, die Lichtstadt, wo er auf seiner Reise geträumt hatte. Erst William Turner, im 19. Jahrhundert, hat wieder so jubelnde Hymnen auf das Licht gesungen.

Und ziehen wir die Summe, so ergibt sich, daß Frankreich bis 1650 zwar einige ganz große, in der Fremde arbeitende Persönlichkeiten, doch noch kein heimisches Kunstleben von einheitlichem Stil besaß. Damit eine „französische Schule“ entstehe und die bis dahin zersplitterte Kunst ein Ganzes werde, mußte der Schwerpunkt der Tätigkeit von Rom nach Paris verlegt, ein gemeinsames Arbeitsfeld den Künstlern eröffnet werden. Diese Zeit brach mit Ludwig XIV. an

Das Zeitalter Ludwigs XIV.

Die Franzosen nennen das Zeitalter Ludwigs XIV. le grand siècle. Und sofern man unter groß grandios versteht, ist diese Bezeichnung berechtigt. Kein Herrscher der Welt machte in großartigerem Maßstabe die Kunst sich dienstbar. Keiner hat dermaßen mit Pomp und Pracht sich umkleidet. Ludwig ist ein Bauherr par excellence. Wie Augustus von sich sagen durfte, daß er seine Residenz aus Stuck und Kalk als eine Stadt aus Stein und Erz hinterlassen habe, stampfte Ludwig — nicht in Paris, aber in Versailles — aus sandigem Erdreich Feenpaläste hervor. Und da seine Bauten selbstverständlich auch malerischen Schmuck erheischten, begann eine Tätigkeit, wie sie in diesem Umfang die Welt nie gesehen hatte. Was in Rom unter Leo X. geschaffen wurde, erscheint, quantitativ betrachtet, unscheinbar neben dem, was nun in Frankreich entstand.

Charles Lebrun, Dekoration im Schlosse von Versailles.

Stößt man in Galerien auf Werke dieser Meister, die dem Zeitalter Ludwigs XIV. das Gepräge gaben, so wird man sie mehr kolossal als fein, mehr bombastisch als vornehm finden. Da ist *van der Meulen,* der die militärische Laufbahn Ludwigs XIV., seine Feldzüge, Belagerungen, Paraden und feierlichen Einzüge in Riesenbildern verewigte; *Alexandre Desportes,* der dafür angestellt war, die Jagdhunde

Über Lebrun: Jouin, Paris 1890.

Rigaud, Louis de la Tour d'Auvergne. Nach d. Stich v. Georg Friedr. Schmidt.

des großen Königs zu porträtieren, und *Jean Baptiste Monnoyer,* unter dessen Händen selbst die Blume etwas sehr Feierliches, Steifes, Repräsentierendes wurde. Da sind *Lebrun, Coypel, Blanchard, Houasse, Jouvenet* — wie manieriert und gespreizt, pompös und aufgeblasen erscheinen ihre Werke. Nichts kann abgehen ohne großen Apparat. Die Säulen müssen sich drehen, der Sammet muß sich bauschen. Wie die „Précieuses ridicules" scheinen sie sich Mühe zu geben, das Einfachste affektiert, in phrasenhaftem Schwulst zu sagen. Biblische Bilder enthalten stets die nämlichen theatralischen Köpfe und hohl deklamierenden Gesten. Bei antiken Stoffen ist immer die gleiche Römertragödie in monoton schwülstigen Alexandrinern vorgetragen.

Doch inmitten dieser blendenden Historien hängen auch die Bildnisse von *Rigaud* und *Largillière.* Hier lernt man die Menschen kennen, denen die Maler dienten. In einer selbstbewußten, herausfordernden Würde, inmitten eines pomphaften Apparates steht Ludwig XIV. da. Der Glorienschein einer Riesenperücke mit schweren gewellten Locken umfließt sein Haupt. Ein ungeheurer blausammetener, mit den goldenen Lilien Frankreichs bestickter Mantel umwallt ihn. Mit dicker goldener Krone ist der üppig prunkende Rahmen geschmückt. Velazquez, van Dyck, Rigaud — das sind drei Welten inmitten des höfischen Porträtstils. Die spanischen Könige wissen noch nichts von einer Welt außerhalb des Alkazars. Ihre Bildnisse sind Ahnenbilder, die sich in der königlichen Familie vererben. Den Aristokraten des van Dyck ist schon bewußt, daß es außer der blaublütigen Welt auch eine sehr grobklobige plebejische gibt. Fein und blaß, nur mit leiser Stimme redend, werden sie nervös, wenn ein lautes rohes Wort an ihr Ohr dringt. Ludwig XIV. zeigt der Welt nicht sein blaues Blut, sondern seine königliche Macht, ist nicht, wie Karl I., Edelmann gegenüber der Plebs, sondern König gegenüber Untertanen. Die Vornehmheit, die bei van Dyck in der blassen

Rigaud, Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans. Braunschweig.

Gesichtsfarbe, den weißen, blaugeäderten Händen liegt, liegt bei Rigaud in der imposanten Pose, den wallenden Vorhängen, den Insignien des Königtums, die er ringsum anhäuft. L'état c'est moi. Und wie der König, sind die andern. In gravitätischer Hoheit lassen sie sich malen, in jenen feierlichen Pas, die das Parkett des Hofes verlangt. Jeder nimmt eine pomphafte Miene an und macht mit der Hand einen bedeutsamen Gestus. Alle Damen haben einen Fürstenmantel um die Schultern drapiert. Der Dichter läßt sich darstellen, wie er, von einem Königsmantel umwogt, mit heroischer Gebärde auf eine Leier sich stützt. Der Prediger hält wohl die Bibel und hebt gestikulierend die Hand. Der Kaufmann sitzt am Schreibtisch, der Astronom am Globus. Aber nicht mit ihren Gedanken sind sie beschäftigt; dem Betrachter wenden sie sich zu, repräsentierend wie der König. Wie Ludwig XIV. seine Krone, zeigen sie die Insignien ihrer Macht: die Bücher, die sie geschrieben, die Kunstwerke, die sie geschaffen, die Schiffe, die ihr Kaufhaus über die Meere sendet. Selbst wenn sie zuweilen im Schlafrock erscheinen, ist dieser Schlafrock aus blauer Seide oder aus rotem Sammet. Sogar das häusliche Leben des Privatmannes ist eine Galavorstellung, wie das Lever des Königs. Und wohlgemerkt! Rigaud und Largillière sind keine Schönredner, sie sind die unerbittlichen Geschichtschreiber ihrer Zeit. Alles und jedes, Degen und Schuhschnallen, Pelze und Spitzen, Perücken und Fächer malen sie genau nach der Natur. Wenn sie so pomphaft erscheinen, den Kothurn nie abschnallen, so kommt das nicht auf Rechnung ihrer Kunst. Sie malen so, weil die Menschen selbst so pomphaft feierlich, so gespreizt hoheitvoll waren. Es war die Zeit, als selbst in die Familie der Geist des Royalismus drang, die

Rigaud, Bildnis. Privatbesitz.

Rigaud, Ludwig XIV. Paris, Louvre.

Largillière, Selbstbildnis, nach dem Kupferstich von Chéreau.

Kinder ihre Eltern mit „Sie“, mit H
Vater und Frau Mutter anredeten.

Nach der Betrachtung dieser Port
erscheinen auch die Galeriebilder Lebr
und seiner Genossen in anderem Licht.
diese Zeit Ludwigs XIV. hätte die kl
sische Ruhe und feierliche Getragenh
Poussins nicht gepaßt. Die Kunst muß
prunkhaft blendend, bombastisch rauschen
sein wie die Perioden Bossuets und d
Verse Racines. Sie mußte das Einfachst
mit der breiten getragenen Würde pomp
hafter Weitschweifigkeit umkleiden. Und
namentlich: die Gemäldegalerie ist für die
Werke überhaupt kein Heim, da sie nur
Teile einer großen Dekorationskunst bilden.

Niemand kann sich vor dem Versailler Schloß des imposanten Eindrucks erwehren. Nicht in eine schöne Natur ist der Bau gesetzt. Denn der König betätigt seine Allmacht desto mehr, wenn er aus der Öde ein Paradies hervorzaubert, in sandiger, wasserloser Gegend Fontänen sprudeln läßt. Aus einem künstlich geschaffenen Erdreich wächst also das Schloß empor. Jeder Stein predigt, daß die Majestät hier wohnt. Mächtige Treppen führen zu den weiten Sälen empor, wo es funkelt und leuchtet von goldener Pracht. Bronze- und Marmorfiguren, Hermen und Atlanten füllen Nischen und Simse oder beugen sich, dem König huldigend, vom Plafond herab. Weit wie der Horizont ist der Park, jede plebejische Umgebung dem Auge entrükkend. Wohin es blickt, hat selbst die Natur ihre Hoheit abgelegt, sich dem Willen des großen Einen gebeugt. Die geradlinigen Wege, die scharf geschnittenen Laubwände, die steif feierlichen Rundelle — alles bringt zum Ausdruck, wie trotzige Ungebundenheit Zucht und Regel annimmt. Kein Baum darf wachsen, wie er will. Die Schere des Gärtners gibt ihm die Form, die der König befiehlt. Kein Bach darf fließen, wohin er mag; dem Willen des Königs folgend steigt er als Wassersäule gen Himmel oder strömt als Kaskade weiße Marmortreppen

Largillière, Bildnis des Malers Lebrun, nach dem Kupferstich von Edelinck.

hernieder. Es spricht das Königtum von Gottes Gnaden, das nicht nur die Menschen beherrscht, sondern auch Tal und Berg, das wilde Wasser und den freien Wald der Allmacht seines Zepters unterwirft. Es spricht der Geist jenes jungen Ludwig, der 14 Jahre alt mit der Reitpeitsche im Parlament erschien. Suprema lex regis voluntas.

Und denkt man sich in diese Welt auch die Menschen hinein, diese Herren mit der wallenden Perücke und dem goldgestickten Rock, diese Damen mit der hohen Fontange und dem starren Seidenkleid, wie sie in langem strahlenden Cortege über den blankgebohnten Boden der Säle oder über die Kieswege des Parkes schreiten, da erkennt man, wie wahr und machtvoll diese Kunst den Geist ihrer Epoche spiegelt. Keine Zeit ist dermaßen vom Begriff des „Gesamtkunstwerkes" ausgegangen. Der Louis-XIV-Stil arbeitet im großen, mit Bauten und Gärten, mit Bäumen und Wasser. Der Palast mit seinen dekorierten Sälen, seinen Höfen und Treppenhäusern, seinen Parkanlagen, Kaskaden und Statuen — das alles zusammen ist erst *das* Kunstwerk, jedes einzelne darin nur dekoratives Element. Das darf bei der Beurteilung der Bilder nicht übersehen werden.

Largillière, Die Infantin Anna Viktoria. Madrid, Prado.

Wohl empfindet man in den Sälen des Schlosses zunächst nur Grausen, da der Inhalt der Gemälde, die Vergötterung eines Königs, so wenig dem Empfinden unserer Zeit entspricht. Auch wäre es verlorene Liebesmühe, hinter den Bildern die Individualität ihres Autors zu suchen. Ein Mann wie Ludwig XIV. gestattet einem anderen „Individualität" so wenig wie ein Hauptmann, der seine Kompagnie exerziert. Mögen die Plafonds von Blanchard oder Coypel, von Houasse oder Jouvenet sein, künstlerische Persönlichkeiten bedeuten diese Namen nicht. Ludwig XIV., als oberster Kriegsherr für Architektur, Plastik, Malerei und Gartenkunst, hat zum kommandierenden General des Malerheeres Lebrun ernannt. Dieser leitet die Manöver und läßt durch Adjutanten allen übrigen seine Befehle zukommen, die sie mit gebührendem Subordinationsgeist ausführen. Das ist für Künstlercharakteristiken sehr unergiebig. Anderenteils ward Versailles gerade wegen dieser einheitlichen Leitung ein so imposantes Kunstwerk, ein Werk, das eine Epoche ausdrückt, ein historisches Dokument.

Ganz erstaunlich ist die Lungenkraft Lebruns. Schon Rubens hatte ja in der großen Bilderfolge des Louvre mit der Apotheose der Maria von Medici ein Riesenmonument höfischen Pompes geschaffen. Doch was im Oeuvre des Rubens etwas Beiläufiges war, ist hier der Inhalt eines ganzen Schaffens. Lebrun hat es fertig gebracht, 50 Jahre lang im Kanzelstil Bossuets zu reden, ohne daß ihm jemals der Atem ausging. Bei den Heiligengeschichten der Barockzeit tun sich oben die Wolken auf, und der ganze christliche Himmel blickt hernieder. So öffnet sich bei Lebrun nicht nur der ganze Olymp, auch das Pantheon der Geschichte. Es ist ihm nicht genug, dem Sonnenkönig unter der Chiffre des Sonnengottes zu huldigen. Auch alle Kaiser und Könige der Vergangenheit werden aus dem Grabe gerufen und werfen sich vor Ludwig in den Staub. Da vergleicht er ihn mit Alexander dem Großen. Dort nahen huldigend die orientalischen Monarchen Nabuchodonosor und Cyrus. In der Spiegelgalerie wird die kriegerische Laufbahn des Königs vorgetragen und mit pomphaften Allegorien — den vier Weltteilen oder den Musen, wie sie dem König huldigen — verbrämt. Nicht minder erstaunlich ist, wie Lebrun verstand, die Wirkung zu steigern. Die ersten Säle sind in einfachem Weiß gehalten. Je mehr man den Gemächern des Königs sich nähert, desto mehr steigert sich der Glanz. Grüner Marmor wechselt mit Gold, tiefes Blau mit Silber. Im letzten Saal, dessen Wand das große Reiterrelief des Königs einnimmt, gibt es nur noch Gold, in breiten Massen Kamine, Türen und Fenster überflutend. Es ist bei allem bombastischen Byzantinismus alte große Kultur. Das fühlt man, wenn man aus den alten Teilen des Schlosses in die neuen kommt, wo Horace Vernet den Ruhm der großen Nation ebenso phrasenhaft, doch plebejisch-banal besang. Vernets Bilder unterscheiden sich von denen Lebruns, wie der König mit dem Regenschirm von dem Sonnenkönig.

Neben dem Schloßbau spielte der Kirchenbau eine große Rolle. Es sieht ja immer gut aus, wenn ein König seine Gottähnlichkeit noch dadurch betont, daß er dem König der Könige verwandtschaftliche Ehrenbezeigungen darbringt. So entstand in Ludwigs letzter Zeit, als Frau von Maintenon ihn im Sinne des Jesuitismus beeinflußte, der Invalidendom und die Notredamekirche in Paris, die Schloßkapelle und die Kirche Saint-Louis in Versailles, jene Werke Mansarts, die neben dem prunkvoll weltlichen Stil des Versailler Schlosses mehr wie frostige Gehäuse einer zur Galavorstellung gewordenen Frömmigkeit wirken.

Lebrun malte als Symbol der Gesinnung des alternden Königs eine Magdalena, ein schönes Weib, das, am Spiegel stehend, plötzlich ihren Juwelenkasten umstößt und zum Himmel blickt, von wo ihr Stimmen

entgegentönen. *Noël Coypel* hatte den Invalidendom, *Charles de la Fosse* die Schloßkapelle von Versailles zu dekorieren. *Pierre Mignard,* nach dem Tode Lebruns mit der Oberleitung aller Unternehmungen betraut, schuf die Kuppelfresken der Kirche Val de Grâce. Und mögen diese Bilder noch so eklektisch sein, mag er in seinen Madonnen an weichlicher Fadheit noch Sassoferrato überbieten, so rührt doch von ihm auch das Porträt der Maria Mancini, der Nichte Mazarins, her, das jedem unvergeßlich ist, der in der Berliner Galerie davor stand.

Für Thron und Altar. So lautete ja die Parole der Barockkunst. In Frankreich mehr als irgendwo wurde sie in den Dienst dieser beiden Interessen gestellt. Und während hier die alte höfisch-kirchliche Kunst ihr letztes gellendes Wort schrie, tat in Holland jene bürgerliche Kunst, der die Zukunft gehören sollte, ihre ersten Schritte.

Pierre Mignard, ‚Bildnis der Maria Mancini.‘ Berlin.

Die Anfänge der holländischen Malerei.

Inmitten der aristokratischen Welt des 17. Jahrhunderts erhebt sich Holland als eine bürgerliche Insel. Die geschichtlichen Ereignisse sind bekannt. 1568, unmittelbar nach Albas Eintreffen in Brüssel, hatte der niederländische Befreiungskampf begonnen. Der südliche Teil der Niederlande, Flandern, war katholisch und spanische Provinz geblieben. Der nördliche Teil, Holland, war protestantisch und Republik geworden. Unmittelbar darauf hatte der glänzende Aufschwung der holländischen Städte begonnen. Unternehmende Kaufleute siedelten nach Amsterdam über und lenkten den gesamten Handel in neue Bahnen. Der Überschuß an Volkskraft strebte in die Ferne. Noch 1572 hätte niemand denken können, daß die spanischen Niederlande einst Eigentümer eines Landes wie Java werden, das Kap der guten Hoffnung besitzen und den asiatischen Handel beherrschen würden. Jetzt war Holland die erste Handels- und Seemacht der Welt. In Brasilien faßte man Fuß. Neu-Amsterdam, das spätere Neuyork, ward gegründet. Australien war entdeckt, wo Namen wie Neu-Holland, Neu-Seeland und Vandiemensland noch an jene Tage erinnern. Eine großzügige Kolonialpolitik, wie sie die Ostindische und Westindische Kompanie betrieb, wurde die Quelle eines nie dagewesenen Reichtums.

War bisher die Kunst immer nur da gediehen, wo ein prächtiger Hof, eine glanzliebende Kirche oder eine vornehme Aristokratie ihr Schutz und Stütze gewährte, so tritt also in dem reichen republikanischen Holland zum erstenmal das Bürgertum — die Bourgeoisie — mit all ihren guten und schlechten Seiten als Macht in die Kunstpflege ein. Es fehlt die dekorative Palastkunst. Es fehlt auch die kirchliche Malerei, der durch den Calvinismus der Boden entzogen war. Um so

Busken-Huet, Rembrandts Heimat, Leipzig 1887. W. Lübke, Zur Geschichte d. holl. Schützen- und Regentenbilder, Repertorium f. Kunstwissenschaft, 1876. — Über Mierevelt: Havard, Paris 1894.

mehr aber war der Privatmann in der Lage, Geld auszugeben. Aus einer Kunst der Kirche, der Königshöfe und Adelssitze ward so die Malerei eine Kunst fürs Haus.

Daraus ergaben sich weitere Konsequenzen, sowohl für die Farbenanschauung wie für die Stoffe. Die flandrischen Werke waren für weiträumig helle Kirchen und prunkvolle Paläste bestimmt, die holländischen kamen in enge, halbdunkle Stuben. Also überwiegt in den flandrischen Werken das große Format, in den holländischen das kleine. Dort herrscht dekorativer Schwung und rauschende Farbenlust, hier entspricht den dämmrigen braungetäfelten Räumen mit den kleinen Butzenscheiben ein schummriges toniges Halbdunkel. Aber auch der stoffliche Inhalt der Bilder wurde durch ihre Bestimmung, ein Schmuck der Bürgerstube zu sein, wesentlich beeinflußt. Es wäre ja falsch, zu sagen, daß alle jene Gattungen, die die bürgerliche Kunst der Gegenwart beherrschen, die Genre-, Landschafts-, Marine- und Stillebenmalerei, im bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts ihre erste Ausprägung erhielten. Denn es waren, wie wir gesehen haben, derartige Bilder schon allerwärts gemalt worden. Und außerdem braucht eine bürgerliche Kunst durchaus nicht von vornherein realistisch zu sein. In Zeiten, die unzufrieden mit sich selbst sind, werden romantische Tendenzen vorherrschen. Man wünscht die Wirklichkeit nicht auch noch gemalt zu sehen. Man will, wenn man Bilder betrachtet, die Misere des Alltags vergessen, will aus des Lebens engen Schranken in das Reich der Ideale flüchten. Das ist ja lange Zeit die Signatur der bürgerlichen Malerei des 19. Jahrhunderts gewesen. Doch den alten Holländern fehlte zu einer solchen Weltflucht jede Veranlassung. Sie konnten mit größerem Recht als je ein Volk die Worte Ulrich von Huttens unterschreiben: Es ist eine Lust zu leben. Lange hatten sie gekämpft. Daher wußten sie die Wohlsituiertheit, zu der sie nunmehr gekommen waren, desto mehr zu schätzen. Viel Blut und Geld hatte es ihnen gekostet, ihr Land dem Spanier zu entreißen und es durch Dämme gegen den Ozean zu schirmen. So betrachteten sie auch den Boden der Heimat mit jenem zärtlichen Stolz, den man für ein wertvolles Besitztum hat. Man denkt nicht daran, sich in ferne Schönheitswelten zu versetzen. Denn was man um sich sieht, ist schön genug. Man weiß nichts von den Mythen und Legenden, an denen anderwärts die vornehmen Leute sich freuen. Das eigene Leben und all den Luxus, mit dem man imstande ist sich zu umgeben, will man gemalt sehen. Der hat Interesse für die Viehzucht, der für Tulpen und Geflügel, jener für die Schiffe, die seine Waren herbeiführen. Der hört gern einen lustigen Schwank. Jener findet, daß der Blick sehr schön ist, den er von seinem Fenster auf die Landschaft

hat. Aus dieser Gesinnung heraus mußte die altholländische Kunst ein Erzeugnis weltfrohen Selbstbewußtseins und behäbigen Schlemmertums werden. Die Bilder haben keinen anderen Zweck als den, ihren Besitzern Personen und Dinge, die ihnen in Wirklichkeit angenehm gewesen wären, an der Zimmerwand gemalt zu zeigen.

Eine Kunst, die sich vor keine anderen Aufgaben als solche der rein sachlichen Naturkopie gestellt sieht, kann nun leicht den Elan verlieren. Sie läuft, wenn sie nur die Wünsche der Besteller befriedigt, leicht Gefahr, in den niederen Regionen platter Realistik zu enden. Tatsächlich haben viele Maler — und sie waren die bestbezahlten ihrer Zeit — keinen höheren Ehrgeiz gekannt, als schlecht und recht Aufträge zu erledigen, wie sie heute den Photographen zufallen. Doch andererseits konnte die realistische Basis, auf die in Holland die Malerei gestellt war, für wirkliche Künstler auch der Ausgangspunkt ganz wundervoller Entdeckungen werden. Schon Leonardo da Vinci hat ja die Malerei mit einer Spiegelplatte verglichen. Sie sei um so besser, je vollkommener sie die Schönheit der Welt reflektiere. Künstler, die in der Hauptsache transzendentale Stoffe zu behandeln haben, müssen nun das Schwergewicht auf die Erfindung legen, also auf etwas, was mit dem rein physischen Sehen nichts zu tun hat. Solche dagegen, die nichts anderes zu tun haben als die Bilder, die das Leben selbst vor ihnen ausbreitet, in die Sprache der Kunst zu übersetzen, können all ihre Kraft auf die Ausbildung ihres Auges verwenden. Sie können ihren Werken an rein malerischen Qualitäten jenes Letzte und Feinste geben, was ein Künstlerauge in der Wirklichkeit und eben nur in der Wirklichkeit zu sehen vermag. So hat Holland damals neben Malern, die nur die Vorläufer der Photographen von heute waren, auch Künstler hervorgebracht, deren Werke wichtige Etappen in der Geschichte der Verfeinerung des menschlichen Sehvermögens bedeuten.

Mit Bildnissen setzt die Bewegung ein. Denn es ist natürlich, daß ein reicher Bürger sein Mäcenat damit beginnt, daß er sich selbst und seine Angehörigen verewigen läßt. Eine ganz enorme Zahl von Porträts ist also im Holland des 17. Jahrhunderts gemalt worden. Jeder Beruf ist unter den Werken des Amsterdamer Museums vertreten. Man sieht Kriegshelden in Lederkoller und Küraß, wettergebräunt, an die Strapazen des Felddienstes gewöhnt, mit dem Kommandostab in der Hand felsenfest dastehend, sieht Geistliche, die auch etwas Kriegerisches haben, als seien sie jeden Augenblick bereit, für ihren Glauben zu kämpfen, sieht Geschäftsleute, wie sie mit dem Federkiel hinter dem Ohr an ihrem Schreibtisch sitzen, sieht Professoren und Rechtsanwälte, Ratsherren und Reeder. Die Porträts der Frauen

bilden das Gegenstück zu denen der Männer. Und schon diese Werke zeigen, daß ein neuer Menschenschlag auf den Schauplatz tritt. Rubens und van Dyck stiegen selten tiefer als bis zum Grafen herab. Selbst wenn ausnahmsweise ein Bürgerlicher gemalt ist, geht durch die Darstellung ein edelmännischer, höfisch feierlicher Zug, da in dem monarchischen Flandern die ganze Welt aristokratisch empfindet. Man liebt schwungvolle Eleganz der Toilette und schöne noble Gebärden. Weiß und fein ist die Hand. Der Mann ist auf dem Parkett zu Hause, die Frau nicht Hausmutter, sondern Dame von Welt. Neben dem Herrn steht etwa eine Dogge. Die Schleppe der Dame wird von einem Pagen getragen. Die Säulenarchitektur mit dem Vorhang ergänzt noch den Eindruck festlich repräsentierender Pracht. Über den Boden Hollands weht eine demokratische Luft. Der „dritte Stand“ erscheint und ist stolz genug, nichts höheres scheinen zu wollen. „Ehrt den König seine Würde, ehret uns der Hände Fleiß.“ Alles ist einfach, schlicht, bürgerlich sittenstreng. Eckig, knorrig, selbstbewußt stehen die Männer da. Bieder und ehrbar sind die Frauen. Nichts haben sie von dem weltmännischen Schliff, der gesellschaftlichen Routine der flämischen Edeldamen, nicht vom Glanze eleganten Lebens sind sie umstrahlt. Eine Haube haben sie auf dem Kopf, der Hals ist unter starrer Krause verborgen. Steif wie ein Brett ist das Mieder. Die Gesichter sind bald seltsam verkniffen, in Haushaltungssorgen vergrämt, bald hart, streng, unerbittlich wie bei jener Isabella Vyd, die zwei Jahrhunderte vorher Jan van Eyck für das Genter Altarwerk malte. Sie sind gewohnt, mit dem Korb am Arm ihre Kücheneinkäufe selbst zu besorgen, gewohnt, selbst ihre blaue Schürze, ihre steife Halskrause zu waschen. Die Hand, bei den Fläminnen lang, schlank, aristokratisch, ist hier eine Arbeitshand, die den Besen führt, mit kurzen, wenig gepflegten Nägeln. Die Frau als Haushälterin, als bürgerliche Köchin hält ihren Einzug in die Kunst. Wenn sie sitzen, haben sie vierschrötig und schwerfällig, ohne jede weibliche Grazie sich hingepflanzt. Versuchen sie, elegant zu erscheinen, so ist die Toilette rührend geschmacklos. Da und dort wird mit dem Geschmack der Honoratiorenfrau, die sich sonntäglich aufputzt, eine Schleife, eine Rüsche, ein Bändchen angebracht. Wenn sie zuweilen Fächer halten, so geschieht es so ungeschickt und handfest, als ob es ein Küchengerät wäre. Jedes ruhmrednerische Beiwerk fehlt. Keine Palastterrassen mit Säulen und wallenden Portieren gibt es, die den Eindruck zu erwecken suchen, als ob die Personen in Schlössern lebten, sondern sofern nicht neutraler Hintergrundston gewählt wird, blickt man in Bürgerstuben, die nicht vom Repräsentationsbedürfnis, nur vom Ordnungssinn ihrer Bewohner erzählen. Oft haben in derartigen Bildern auch derbe

Dienstboten, die kleinen Kinder an der Hand, neben ihrer Herrschaft sich aufgepflanzt. Und gerade solche Kinderbilder liefern dann für die Unkultur des dritten Standes sehr bezeichnende Paradigmen. Man erinnere sich nur der kleinen Prinzen des van Dyck, die sich in so ungezwungener Noblesse geben, und man sehe dann auf dem Berliner Familienporträt des de Keyser die fünf Kaufmannssprößlinge, die in ihrem Sonntagsstaat neben ihren Eltern paradieren. Es ist die linkische Befangenheit von Menschen, die, wenn sie in einen Salon treten, nicht einmal wissen, wo sie ihre Hände unterbringen sollen. Die ältere Tochter streckt den Arm aus und zeigt dem Betrachter, mit einem Ernst, der einer besseren Sache würdig wäre, einen Apfel. Die zweite hält krampfhaft ein paar Beeren. Die jüngste hat eine Weintraube so zimperlich angepackt, wie sie es, wenn sie nicht Modell stände, kaum

Thomas de Keyser, Familienbildnis. Berlin.

tun würde. Man glaubt den Maler vor sich zu sehen, wie er, Anstandslehrer und Photograph zugleich, den drei Rangen ihre Stellungen einübt. Freilich, nicht nur plebejischer, auch häuslicher und gemütlicher sind die Motive geworden. In den flämischen Bildern hatte die Hofetikette auch das Verhältnis der Kinder zu ihren Eltern geregelt. Sie stehen ernst da, in respektvoller Entfernung von den Eltern. Hier lehnen sie sich zutraulich an das Knie der Mutter. Manchmal ist musikalische Abendunterhaltung. Dann haben Vater, Mutter, Kinder und die zu Besuch anwesenden Verwandten sich um ein Piano postiert, auf dem eine ästhetisch angehauchte Tante eine Sonate zum besten gibt. Oder die Szene spielt vor einem Cottage. Es war ja in Holland damals schon Sitte, daß der Kaufherr nur seine Geschäftsräume im Innern der Stadt, seine Privatwohnung aber außerhalb hatte. Vor diesem Einfamilienhaus sieht man die Familie vereint. Vater und Mutter treten aus der Tür. Die jüngsten Kinder sind bei der Groß-

mutter. Die älteren Buben spielen mit einem Bock, und zwei andere haben ein Pony an einen Leiterwagen geschirrt, um eine Ausfahrt zu machen.

Zu den Familienbildnissen kommen die Gruppenbilder der Korporationen. Was anderwärts der Palast, war in Holland das Gildenhaus und das Rathaus. Das Vereinswesen kam auf, gleichfalls für den bürgerlichen Zug der Zeit bezeichnend. Und während in Ländern aristokratischer Kultur fast nur Leute, die durch Bande des Blutes verknüpft waren, zusammen sich malen ließen, genügte in Holland die Zugehörigkeit zu demselben Verein. Zunächst spielten die Schützengilden eine ähnliche Rolle wie die Kriegervereine heute. Nachdem sie während der Feldzüge dem Vaterland tapfere Landwehrleute gestellt, ergingen sie sich nun, als Ruhe im Lande war, in der Pflege eines kriegstüchtigen Patriotismus. Jeder Verein hatte sein Kasino und seinen Exerzierplatz, wo alljährlich ein feierliches Preisschießen stattfand. Unter Kanonenschüssen wurde der Sieger ausgerufen. Darauf folgte ein Liebesmahl, wobei dem Schützenkönig der von der Stadt ausgesetzte Preis, ein goldener Becher, überreicht wurde. Die Charge des Hauptmannes, der Offiziere und des Fähnrichs wurde von reichen jungen Leuten bekleidet, denen es Spaß machte, Uniform zu tragen. Und da sie gern in dieser Uniform sich gemalt sahen, bildeten Schützenstücke einen wichtigen Teil der holländischen Malerei. Jeder Schütze zahlte seinen Beitrag und wurde dafür von Meisterhand verewigt. Das Motiv in solchen Schützenstücken ist entweder das, wie die Kompagnie im Hof des Schützenhauses zum Preisschießen antritt; oder die Schützen sitzen schmausend an der mit den Prunkgefäßen des Vereins reichbesetzten Tafel, oder die Preisrichter entscheiden, wer den Pokal bekommt.

Aber auch Vereine mit ernsteren Zwecken bestanden. Der Sinn für Wohltätigkeit, für Armen- und Krankenpflege war während der Kriegsjahre lebendig geworden. In allen Städten des Landes wurden Waisen- und Krankenhäuser, Asyle für alte Männer und Frauen geschaffen. Der Stolz des Bürgers war, dem Verwaltungsausschuß solcher Wohltätigkeitsanstalten anzugehören und in dieser Eigenschaft gemalt zu werden. Man sieht also in den Regentenstücken die Herren der öffentlichen Armenpflege an einem Tische zusammensitzen. Einer prüft die Liste der Unterstützungsbedürftigen. Einer zählt Geld, einer notiert, wem zurzeit Geld bewilligt werden kann. Im Hintergrund sind Reliefs oder Bilder, die auf den guten Zweck Bezug haben: der Bettler in Abrahams Schoß oder der arme Lazarus, dem der Hund seine Geschwüre leckt. In anderen Bildern sieht man die Damen, sehr würdige, ebenfalls um einen Tisch vereinte Tanten. Eine liest die

Liste vor. Eine, mit drei Geldbeuteln bewaffnet, ordnet das verfügbare Geld in Häufchen. Eine dritte addiert auf der Schiefertafel die Posten. Im Hintergrund blickt man auf ein Palais, wo das Gastmahl des Reichen gefeiert wird und auf der Treppe der arme Lazarus hockt. In den für Waisenhäuser bestimmten Bildern liegt die Leinwand auf dem Tisch, aus der den Kindern die Hemden gemacht werden. Manchmal ist auch in die Bilder eine gewisse Handlung gebracht. Die Beschließerin tritt etwa ins Zimmer, um ein paar neu aufzunehmende Kinder vorzustellen. Oder der Vereinsdiener führt einen armen Kerl herein, der ein Bittgesuch eingereicht hat und nun mit abgenommener Mütze des Bescheides harrt.

In ähnlicher Weise wurden für die Rathäuser die Bürgermeister und Ratsherren dargestellt, wie sie beratend am grünen Tische zusammensitzen. Auch das Zunftwesen erlebte eine neue Blüte. Namentlich das Gewerbe der Tuchmacher war eine wichtige Industrie, die viel beigetragen hatte zur Blüte des Handels. Und wie die militärischen Korporationen, ließen diese Handelskammern für ihr Gildenhaus die Gruppenbilder ihrer Zunftmeister malen. Die Rechenschaftsablegung ist der Moment, der hier fast immer gewählt wird. An einem Tisch sitzen Männer, nehmen Rechnungen durch, kontrollieren den Kassenbestand und geben kund, daß in ihrer Geschäftsführung alles vorschriftsmäßig verlief.

Selbst die Gelehrtenkorporationen, namentlich die Mediziner, gaben den Malern Beschäftigung. Gerade damals, im Jahrhundert des großen Krieges, war die Chirurgie eine wichtige Wissenschaft. Sowohl in Leiden wie in Delft und Amsterdam wurden die Sektionen öffentlich vorgenommen in einem großen Saal, der Theatrum anatomicum hieß. Die ersten Bänke waren für die Kollegen des Professors und für geladene Gäste, die mittleren für die Studenten, die hinteren für das Publikum bestimmt. In der Mitte des Amphitheaters war der Tisch mit dem Kadaver, wo der Professor im Kreise seiner Assistenten die Sektion vornahm. Und da in Holland alle Welt sich malen ließ, wurden auch für diese anatomischen Hörsäle Gruppenbilder gestiftet, die den an der Leiche oder am Skelett demonstrierenden Professor inmitten seiner Assistenten darstellen.

Die ältesten Schützenstücke reichen bis 1539 zurück und sind im Stil der Soldatenreservebilder gehalten. Denn jeder zahlte ja für seinen Kopf und forderte, da er den gleichen Beitrag zahlte, auch die gleiche Berücksichtigung. Das heißt, alle wollten ganz en face gesehen sein, wollten, daß ihre beiden Hände ins Bild kämen. Die Werke sind also noch keine Gruppenbilder, sondern zusammengestellte Einzelporträts. Ist die Zahl der Abzukonterfeienden zu groß für eine Reihe,

so werden sie in zwei Reihen übereinander angeordnet, so daß die oberen Gesichter durch die Lücken zwischen und über den unteren hervorblicken. Diese Stilphase vertritt im Amsterdamer Museum das Werk des *Dirk Jakobsz.* Die Typen der Schützen erinnern hier noch daran, daß es um die Reformationszeit sich handelt. Obwohl einige von ihnen Gewehre halten, sehen sie doch mehr wie Geistliche aus. Alle sind glattrasiert, alle tragen jene schwarzen Baretts, die man aus den Luther-Bildnissen Cranachs kennt. Die Anordnung ist die, daß ein hölzernes Geländer die hinteren Köpfe von den vorderen trennt. Und die Handfrage bereitete dem Maler ganz besondere Schmerzen. Denn er stand ja vor einem kaum zu lösenden Problem. Teils wollten die Schützen ganz von vorn gesehen sein, andererseits wollte jeder auch seine Hände zeigen. Diese Dissonanz zwischen den gestikulierenden Händen und den ruhig geradeaus blickenden Köpfen gibt dem Bild eine fast irrsinnige Komik. Einer streckt den Finger aus, als wolle er eine These beweisen, ein zweiter demonstriert heftig, ein dritter scheint einen Monolog zu halten, ein vierter ganz ernst dreinblickender Kerl hält einen Zettel mit der neckischen Inschrift: In vino veritas. — In dem 1557 entstandenen Bild des *Cornelis Teunissen* haben die Schützen auch noch in der Mehrzahl die Physiognomien von protestantischen Geistlichen. Einer hat sich auf Luther, ein anderer auf Melanchthon stilisiert. Und was für gute Bekannte findet man sonst. Da ist der frühere Feldwebel mit Zivilversorgungsberechtigungsschein, der Bürgergardist, der nur jedes Jahr einmal den Schießprügel trägt, der Vereinsmeier, streng und wohlgesinnt, der die offiziellen Reden auf den Statthalter hält. Die Enface-Stellung der Köpfe und das Motiv mit dem Geländer, das die hinteren von den vorderen

Dirk Jakobsz, Schützenstück. Amsterdam.

Cornelis Teunissen, Schützenstück. Amsterdam.

trennt, ist beibehalten. Aber Teunissen suchte wenigstens das Lächerliche der gestikulierenden Hände zu vermeiden, indem er einem einen Becher, einem eine Schüssel, einem einen Totenkopf, einem einen Brief, dem Schützenmeister eine Flinte zu halten gab. Und auch in der weniger reglementmäßigen Anordnung der Köpfe hat er eine gewisse Gruppenbildung angestrebt. — In dem Bilde des *Dirk Barentsz* ist dann zum ersten Male das Lattenmotiv verlassen. Man kann ja die Möglichkeit, Köpfe übereinander zu postieren, auch dadurch erreichen, daß man die vordersten setzt und die hinteren stellt. Wenigstens wenn das nach Alter und Würde geschah, konnten die Schützen nichts einwenden. So hat denn das Schützenstück des Dirk Barentsz mehr einheitliche Geschlossenheit. Und indem er die Vordersten an einen Tisch setzte, auf dem man Kannen, Äpfel und Brote sieht, hatte er schon den erleuchteten Gedanken, daß vielleicht das Motiv des Festessens künst-

Dirk Barentsz, Schützenstück. Amsterdam.

lerisch verwendbar sei. Denn die nächste Generation, deren Vereinskasse imstande war, höhere Preise zu zahlen, wollte mit einfachen Brustbildern sich nicht mehr begnügen. Statt der Brustbilder verlangte man Kniestücke oder ganze Figuren. Hiermit trat aber die Notwendigkeit ein, die Gestalten in eine gewisse Aktion zu setzen, den Bildern, die vorher bloße Zusammenstellungen von Köpfen gewesen waren, ein einheitliches Motiv zugrunde zu legen. Dieses fanden die Maler zunächst darin, daß sie die Schützen beim Ausmarsch, später darin, daß sie sie bei gemeinsamer Mahlzeit darstellten. Das Schützenstück des *Cornelis Ketel* von 1588 steht am Ausgang dieser neuen Entwicklung. Man sieht die Schützen in ganzer Figur auf dem Hof vor dem Schützenhaus stehen. Freilich, einheitlich wirkt auch dieses Bild noch nicht. Während einige auszutreten scheinen, stehen andere sehr beschaulich da, um sich abmalen zu lassen. Jeder produziert sich auf

eigene Rechnung vor dem Beschauer mit seiner Lanze, seiner Flinte und seinem Säbel. Erst das Bild des *Cornelis van der Voort,* mit dem das 17. Jahrhundert einleitet, deutet an, daß das Thema der Schützenstücke doch für große Meister die Möglichkeit zur Hervorbringung wirklicher Kunstwerke enthalten konnte. Das alte Balustradenmotiv ist auch hier verwendet, doch in einer Weise, die den Eindruck erweckt, als ob die Hinteren von einer Treppe herabstiegen, um zum Ausmarsch anzutreten. Es ist auch mehr Selbstbewußtsein in die Leute gekommen. Die Posen sind fester, die Lanzen, die sie in der Hand

Cornelis Ketel, Schützenstück. Amsterdam.

Cornelis van der Voort, Schützenstück. Amsterdam.

halten, bringen eine gewisse kriegerische Stimmung hinein. Man denkt nicht mehr an Geistliche, sondern glaubt, die Männer vor sich zu sehen, die so eisern und unbeugsam den Spaniern gegenüberstanden.

Zur selben Zeit wie der Typus der Schützenstücke erhielt auch der Typus der Regenten- und Universitätsbilder seine feste Formulierung. *Werner van Valckert* schuf 1624 seine beiden Hauptwerke, die vier Regenten und Regentinnen des Spitals für Leprakranke. *Aert Pietersen,* der Sohn des Stillebenmalers Pieter Aertsen, malte 1603 das erste Chirurgenbild — die Anatomie des Dr. Sebastian Egbertsz. Demselben Dr. Egbertsz ist das früheste Werk des *Thomas de Keyser* ge-

widmet, der dann 45 Jahre in Amsterdam arbeitete. Selbstverständlich drängt sich bei diesen Werken die gleiche Beobachtung auf, die man bei den Schützenstücken machte. So sehr die Maler danach strebten, das einzelne einer gewissen wohlgefälligen Rundbogenform anzugliedern, fehlt doch die Einheitlichkeit der Handlung. Denn wenn die Regenten bei der Sache wären und in ihre Bücher schauten, würde ja der einzelne Kopf weniger zu seinem Rechte kommen. Also blicken sie, während sie Geld zählen oder in Büchern lesen, doch den Betrachter an. Auch in den Universitätsbildern schauen nur einige der Assistenten auf den am Skelett demonstrierenden Professor. Die meisten sitzen Modell. Ja, einer legt so großen Wert darauf, seine Hand porträtiert zu sehen, daß er sie ganz ohne Sinn und Zweck in die Höhe hebt.

Werner van Valckert, Regentenstück. Amsterdam.

Werner van Valckert, Regentinnenstück. Amsterdam.

Jakob Gerrits Cuyp, Holländisches Brautpaar als Damon und Phyllis. Berlin.

Außer in der Hauptstadt hatten auch in allen kleineren Orten die Porträtmaler Arbeit in Fülle. Im Haag malte der knorrig kraftvolle *Jan van Ravesteijn* alte Haudegen in Panzer und Schärpe, die noch mit draußen im Felde waren und zeitlebens kriegerischen Sinn bewahrten. In Delft entfaltete der Maler der Oranier, *Michel Mierevelt*, eine ausgedehnte Tätigkeit. Er hat alle Statthalter, Wilhelm I., wie Moritz

und Friedrich Heinrich, aber auch die Ratsherren und Gelehrten des Landes ein wenig nüchtern und fabrikmäßig heruntergemalt. In Dordrecht war der Stammvater derFamilie Cuyp, *Jakob Gerrits Cuyp*, ein vielbeschäftigter Maler, während in Utrecht *Paulus Moreelse* und *Wilhelm van Honthorst* die zahlreichen Aufträge erledigten. Die einzelnen, die sich durch die Anfertigung solcher Bilder ihr Brot verdienten, stilistisch auseinanderzuhalten, ist kaum möglich. Sie haben alle dieselbe Sachlichkeit, die gleiche trockene, an Langweile streifende Solidität. Nur der Maler von Haarlem hebt sich als große, eigenartige Persönlichkeit turmhoch aus der Masse empor. Gerade Haarlem hatte ja mehr als alle anderen holländischen Städte im Kriege mit Spanien zu leiden gehabt. Es war 1573 ganz verödet in den Besitz des Feindes übergegangen und später noch durch eine Feuersbrunst zerstört worden. So war es nun, nachdem Friede und Wohlstand in das Land gekommen waren, die fescheste, lebenslustigste aller holländischen Städte. Nicht nur an knorriges Bürgertum und demokratisches Selbstgefühl, sondern auch an herausfordernde Kühnheit und forsche Lebendigkeit denkt man, wenn der Name des Haarlemer Meisters Frans Hals genannt wird.

Paulus Moreelse, Herzogin Marie de Rohan. St. Petersburg.

Frans Hals.

Frans Hals, Selbstbildnis.
Haarlem.

Man muß sich vorstellen: viele Jahrzehnte lang waren die Holländer geknebelt gewesen, hatten dienstfertig sich unter das spanische Joch geduckt. Nun hatten sie in begeistertem Kampf die politische und konfessionelle Freiheit errungen. Aus dem populus militans war ein populus triumphans geworden. Solche Erfolge mußten für die Leute, die sie mit durchlebt hatten, etwas Berauschendes haben. Man fürchtete nicht Hölle, nicht Teufel mehr. Man fühlte sich stark genug, ganz Europa in die Schranken zu rufen. In Saus und Braus, in herausfordernder, fast bramarbasierender Forschheit durchlebte man die Flegeljahre der neu errungenen Freiheit.

Frans Hals ist der echte Sohn dieses säbelrasselnden, tollausgelassenen jungen Hollands. Als ein forscher, stets zu tollen Streichen aufgelegter Kumpan, als feuchtfröhliches Kneipgenie wird er von den Biographen geschildert. Auf seinem Haarlemer Selbstporträt blickt er herausfordernd wie ein Landsknecht drein. Der schwarze Hut ist schief gerückt, der Schnurrbart breit wie eine Bürste gestrichen. Man kann ihn sich denken, wie er stark angeheitert nachts durch die Straßen streift und Fenster einwirft oder Nachtwächter prügelt. In Ermangelung eines Nachtwächters prügelt er seine Frau. Als dieses arme Geschöpf in ein besseres Jenseits eingegangen, verheiratet er sich, ohne das Trauerjahr einzuhalten, mit Lisbeth Reyniers, die ihn nach 9 Tagen zum Vater macht. Mit diesem seinem zweiten Ehegespons, der lustigen Lisbeth, hat er sich auf dem Amsterdamer Bilde gemalt. In

---

Bode, Studien z. Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883. Knackfuß, Bielefeld 1896.

ihrem besten Sonntagsstaat haben sie in einer Parklandschaft sich niedergelassen, in der die Inventarstücke des höfischen Porträtstils, eine Statue, eine Fontäne und ein fürstliches Landhaus, nicht fehlen. Und da lachen sie nun beide, als ob ihnen das alles, auch ihr eheliches Zusammensitzen sehr komisch vorkomme. Beide sind nicht mehr jung, haben manche Stürme erlebt. Hals mag während der Arbeit manchen Witz gemacht, seine bessere Hälfte oft alte Schachtel genannt haben. Trotzdem kann er die gute Lisbeth nicht lassen. Denn sie ist keine Spielverderberin, hält keine Gardinenpredigten, sondern schwingt den Humpen selber mit. Eine burschikose Jovialität ist über das Werk gebreitet, und wer es kennt, kennt auch die übrigen Bilder des Frans Hals. Wie er selbst zeitlebens ein flotter Bursche blieb, machte er seine Haarlemer zu flotten Burschen, die so kecke Blicke werfen, sich so forsch gerieren, als seien sie immer im Begriff, einen Philister anzurempeln. Ihr Dasein bewegt sich zwischen Mensur und Kommers. „O selig, o selig, ein Fuchs noch zu sein!" das ist der Refrain, der durch seine Bilder klingt.

Frans Hals, Der Künstler mit seiner Frau.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Um Schützenmahlzeiten handelt es sich in den frühesten Werken, die man im Haarlemer Museum sieht, und es ist kein Zufall, daß gerade Hals, das lustige Kneipgenie, den Typus dieser Schmausereien erfand. Die älteren Schützenstücke waren nur zusammengeschobene Einzelporträts. Die Bilder kamen so zustande wie heute die photographischen Gruppenbilder von Reservisten, Studentenverbindungen und Turnvereinen, das heißt jeder zahlte seine Quote. Und wie die Herren Schützen auf ihren Banketten darauf sahen, daß die eigne Portion nicht etwa kleiner als die des Nebenmannes war, wollte natürlich auch bei den Schützenstücken keiner zu kurz kommen. Jeder wollte von vorn gesehen sein, jeder verlangte, daß, wenn die Hand seines Kameraden gemalt wurde, auch seine eigne ins Bild kam. So erklärt sich der Photographiestil der ältesten Schützenstücke. Thomas de Keyser wählte die Paradeaufstellung. Das heißt, er stellte die Schützen neben dem Hauptmann und dem Fähnrich derart symmetrisch auf, daß jeder das Vergnügen hatte, seine werte

Frans Hals, Die Offiziere der Georgsgilde. Haarlem.

Person samt der dazugehörigen Uniform so exakt faksimiliert zu sehen, als hätte es sich um Reklamebilder eines Militärschneiders gehandelt. Hals war der erste, der gegen dieses Schema rebellierte und es in geistvoller Weise sprengte. Es war doch langweilig, immer und immer wieder Menschen zu malen, die unbeweglich, wie kostümierte Wachspuppen in Reih und Glied standen. Es sollten sich Gruppen bilden; Profilköpfe sollten das öde Einerlei der Frontalstellung unterbrechen. Der Wechsel von sitzenden und stehenden Figuren sollte die Möglichkeit weniger steifer Anordnung geben. So setzte er an die Stelle des „Stillgestanden" das „Rührt euch". Er stellte die Schützen dar, wie sie vor ihrem Exerzierhaus zum Ausmarsch antreten, oder wie sie essend und pokulierend an der Tafel zusammensitzen. Und was für ein dramatisches Leben hat er auf diese Weise in die Werke zu bringen gewußt. Sein Bild von 1616 zeigt ein Festessen der Georgsgilde. Die beiden vordersten Schützen blicken aus dem Bild heraus; doch nicht im Sinne des Porträtiertwerdens, sondern so, als ob sie durch etwas, das sich außerhalb des Bildrahmens abspielt, gefesselt würden.. Die andern unterhalten sich. Einer zerlegt seinen Schinken, ein zweiter trinkt, ein dritter tritt grüßend an die beiden heran. Leben und Bewegung ist an die Stelle der Starrheit getreten. Das Bild von 1627 mit den Offizieren der

Frans Hals, Die Offiziere der Adriaensgilde. Haarlem.

Frans Hals, Bildnis eines Admirals. St. Petersburg.

Frans Hals, Die Amme mit dem Kinde. Berlin. Nach einer Radierung von A. Krüger, Berlin, G. Grote.

nämlichen Gilde wirkt noch frischer und fescher. Hals malt hier jene Champagnerstimmung, wie sie beim letzten Gang zu herrschen pflegt, wenn alles gesprächig geworden ist und die Gesichter in animiertern Debatten sich erhitzen. Die Herren diskutieren, lachen und pokulieren. Schneidigkeit und Lebenslust strahlt aus allen Gesichtern. Es sind die Männer, die noch selber die Verteidigung von Haarlem erlebt und nun des Erreichten sich freuen: Männer, die Pulver gerochen, Blut fließen gesehen und im Feld übernachtet hatten. In den andern Werken malt er die Schützen, wie sie antreten. In dem Bild von 1633 stehen die Herren der Adriaensgilde im Garten vor dem Schützenhaus. Zum Ausmarsch bereit, in vollem Waffenschmuck sind sie um den Schützenmeister geschart, der den Tagesbefehl verliest. In dem Bild von 1639, das den Ausmarsch der Georgsgilde darstellt, hat er das Motiv der Treppe, von der die hinteren herabkommen, sehr geschickt dazu benutzt, um möglichst ungezwungen zwei Reihen von Köpfen übereinander anzuordnen. Der forschen Lebendigkeit der Anordnung entspricht die leuchtende, jauchzende Farbe. Das Licht rieselt durch die Kronen der Bäume und spielt auf den Lederkollern und bunten Schärpen, den hellen Fahnen und gebräunten Gesichtern.

Frans Hals, Bildnis des Nicolaas van Beresteijn. Paris, Louvre.

Seine Familienbilder und Einzelporträts haben dieselbe kecke Unmittelbarkeit und momentane Lebendigkeit. Malt er Kinder, dann weinen sie nicht und schauen nicht ernst drein; sind auch nicht schüchtern und befangen. So klein sie sind, fürchten sie die Erwachsenen

nicht, sondern blicken ihnen keck, übermütig lachend ins Auge. Selbst die Amme ist von dem Bewußtsein durchdrungen, daß das Baby ein Generalfeldmarschall oder eine Jungfrau von Orleans werden könnte. Da ist im Louvre in Paris die Familie van Beresteijn. Man denke an die repräsentierenden Familienbilder von früher zurück, an jene Werke, auf denen die Kinder so ernst und würdevoll neben ihren Eltern standen und auf denen es Dienstboten überhaupt nicht gab, da die Aufnahme der Sklaven unter die Herren gegen die hierarchischen Satzungen verstoßen hätte. Auf dem Halsschen Bild ist ein ganzer Hexensabbat entfesselt. Die Leute sitzen im Garten. Ein kleines Mädchen bringt lachend ihrer Mutter einen Blumenstrauß. Ein Bub hat ein Vögelchen gefangen, und die Schwester will es ihm nehmen. Die Amme schnalzt mit den Fingern. Eine tolle, unbändige Heiterkeit ist über das Ganze gebreitet. Oder man sehe im Berliner Museum die Amme mit dem Kind, das in diesem Fall nicht Beresteijn, sondern Ilpenstein heißt. Hat man jemals ein so forsches Baby gesehen, ein Baby, das keine Schüchternheit und Befangenheit kennt, sondern schneidig in die Welt blickt und sich vor niemandem fürchtet?

Dann seine Männertypen! Die Stellung, die er hier bevorzugt, ist die Seitenansicht. Die Hand in die Hüfte gestemmt, die Schulter vorgestreckt stehen die Herren da, als genüge eine leise Bewegung ihres Ellbogens, um jeden Gegner zu Boden zu werfen. Offiziere haben den Schnurrbart emporgedreht und die Schärpe mit wurstiger Nonchalance um den Leib geschlungen. Doch auch Zivilisten fuchteln mit dem Handschuh derart, als wollten sie ihn einem Gegner ins Gesicht schlagen. Pfarrer schwingen ihren Kodex so kriegerisch, als ob sie ihn einem Katholiken an den Kopf werfen möchten. Der Offizier in London hat den Blick des Gardeleutnants veni, vidi, vici und spitzt die Lippen, als ob er einen Kriegsmarsch pfeife. Sogar der kleine bucklige Kerl des Berliner Museums, der seinen Handschuh wie eine Schleuder hält, scheint sich als David zu fühlen, der es mit jedem Riesen Goliath aufnimmt. In den beiden Bildern des Herrn von Heythuysen äußert sich dieser säbelrasselnde Geist des Holländertums in fast bramarbasierender Weise. Das Brüsseler Bild zeigt ihn sitzend. Doch nicht etwa würdig sitzt er da. Die Beine übereinandergelegt, wippt er mit dem Stuhl. Sporen funkeln an den Stiefeln, und mit beiden Händen hält er fuchtelnd eine Reitpeitsche, so selbstbewußt wie Louis XIV, als er mit der Reitpeitsche im Parlament erschien. Auf dem Bild der Wiener Liechtensteingalerie ist er stehend dargestellt. Die Füße in Menuettpositur gesetzt, den Hut schief gerückt, die eine Hand in die Seite gestemmt, in der anderen einen riesigen Degen, fixiert er herausfordernd den Betrachter, als habe er eine Kriegserklärung an die vereinigten

Staaten von Europa erlassen. „Fest steht und treu die Wacht am Rhein“ könnte, ironisch verstanden, die Unterschrift lauten. Die wallende Portiere im Hintergrund ergänzt noch den Eindruck herausfordernder Pracht. Man meint, jener Borro, der früher dem Velazquez

Frans Hals, Bildnis des Tyman Oosdorp. Berlin. Nach einer Radierung von W. Hecht, Berlin, G. Grote.

Frans Hals, Bildnis des Herrn van Heythuysen. Brüssel.

Velazquez (?), Der Feldhauptmann Alessandro del Borro. Berlin. Nach einer Radierung von W. Unger, Berlin, G. Grote.

Frans Hals, Bildnis des Herrn van Heythuysen. Wien, Galerie Liechtenstein.

zugeschrieben wurde, hätte eine Karikatur auf dieses bramarbasierende Holländertum sein sollen. Und vergleicht man überhaupt die Bildnisse des Velazquez mit denen des Frans Hals, so fühlt man, wie hier zwei Welten aneinanderprallen. Dort die zugeknöpfte Vornehmheit spa-

Frans Hals, Lachender Knabe mit Trinkglas. Schwerin.

nischen Uradels, Menschen, die gänzlich apathisch dastehen, da jeder andere für sie Luft ist. Hier Anrempelstimmung: das trotzige Sichbreitmachen des Plebejers, die fast lächerliche Eitelkeit dieser Holländer, die sich als das erste Volk, die Spitze der zivilisierten Welt fühlten, die, sicher des morgigen Tages, stolz auf sich selbst, auf ihre Intelligenz und ihre Tatkraft, ihre Fechtkünste und ihre Reserveuniform, säbelklirrend dahinschritten. Die Menschen des Velazquez sind hohe Herren, die den Degen führen können, aber nie in die Lage kommen, die Klinge zu ziehen, da jeder andere für sie ein Paria ist. Die des Frans Hals ruhen nicht, bis sie Renommierschmisse haben. Im Herrn van Heythuysen hat er die Seele der Epoche gemalt, die Seele, die er in sich selbst trug, dieser prächtige Korpsbursch der Kunst.

Ergänzend zu diesen Bildnissen, die er im Auftrag malte, traten dann die, in denen er Typen aus dem Volk in gleich lebensprühender Meisterschaft festhielt. Lachen, singen, musizieren und trinken, urwüchsige Derbheit und forsches Sichgehenlassen — hier ist alles vereint, was ihm selber Spaß machte. Die Flitterwochen des jungen Holland werden in Sauf und Sinnlichkeit gefeiert. Liebe und Suff, sie sind ja für den Nordländer Geschwister. So hebt Junker Ramp sein Weinglas in die Höhe. Es leben die Damen! johlt er und seine Liebste drückt sich lachend an ihn. Ein anderer, halbbetrunkener alter Kerl, dick wie ein Falstaff, macht sich, das Barett schief auf dem kahlen Schädel, an eine galante Dirne heran, deren Begleiterin in unzarter Anspielung einen Kranz dünner kleiner Würste über seinem Kopf emporhält. Dann jene köstlichen Improvisationen leichter und treffsicherer Porträtmalerei, in denen er musizierende und trinkende Leute darstellt; weiter Gestalten von der Kneipe und Straße, verbummelte Zechbrüder und lachende Dirnen, halbbetrunkene Fiedler und alte Matrosenmütter.

In Werken dieser Art hat Hals auch in der Wiedergabe des Momentanen sein Höchstes erzielt. Man sieht hier deutlich, daß jede Epoche andere Ziele verfolgt. Die Renaissancekunst war feierlich und

Dosso Dossi, Bildnis eines Narren Modena.

ruhig gewesen. Darum liebte sie auch in Bildnissen die gravità riposata. Die Barockkunst im Gegensatz dazu schwelgte bei Martyrien- und Verzückungsbildern in der Darstellung grellster Effekte. Darum liebte man auch in Bildnissen die têtes d'expression: nicht das Ruhige, nein, das Laute; nicht die versteinerte Würde, sondern die momentane Grimasse. Namentlich den Ausdruck des Lachens, der in Bildern des 16. Jahrhunderts nur ganz selten, wie beispielsweise in dem Narrenporträt des Dosso Dossi vorkommt, suchte man nun in möglichster Lebendigkeit zu fixieren.

Frans Hals, Der Zecher.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Und Hals hat das noch weit urwüchsiger und derber getan, als es dem Velazquez in seinem Borrachos und dem Wiener Knabenporträt gelang. Ein plötzliches, das Gesicht verzerrendes Lachen, einen kühnen Blick, eine forsche Gebärde, alles hält er im Fluge fest. Alle Stufen des Lachens vom behäbigen Schmunzeln bis zum heiseren Krächzen sind mit der Unmittelbarkeit der Momentphotographie erhascht. Im Schweriner Museum sieht man die beiden Jungen, von denen der eine lachend das Glas an die Lippen führt, der andere lachend die Flöte ansetzt. Im Amsterdamer Museum hängt das Bild mit dem alten Zecher, der schmunzelnd das Weinglas in der Hand hält, als liefe ihm das Wasser im Munde zusammen in Erwartung des exquisiten Trunkes, der seine Zunge bald netzen soll. Weiter das mit dem Lautenspieler, dem hübschen Kerl, der halb ironisch, halb verliebt der Schönen Blicke zuwirft, die oben am Fenster erscheint. Im Louvre bewundert man das Zigeunermädchen, die frische, schmutzige Dirne mit dem offenen Mieder, die so schelmisch lacht, wohl über die zudringliche Verliebtheit eines Herrn, der sie mit Anträgen verfolgt; im Museum von Lille die dicke Hexe mit ihrem halbbetrunkenen, stillvergnügten Lachen; im Berliner Museum die Hille Bobbe mit der Eule auf der Schulter und dem großen Zinnkrug in der Hand, die über ein unflätiges Wort grinst, das einer ihr zugerufen. Es ist ja in den Büchern zu lesen, erst die Impressionisten des 19. Jahrhunderts hätten es zu ihrer

Frans Hals, Der Lautenspieler.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Spezialität gemacht, solche flüchtige Ausdrucksnuancen zu erhaschen. Doch Hals hat es schon zwei Jahrhunderte vorher mit weit größerer Meisterschaft getan. Man sehe etwa die zwei musizierenden Knaben in Kassel. Wie der eine, die Geige in der Hand, aus dem aufgeschlagenen Notenbuch eine Melodie absingt und dazu mit der Hand den Takt skandiert, wie der andere, kleinere, der die Noten noch nicht lesen kann, verständnislos zuhört — das übertrifft in der Art, wie Momentanes gegeben ist, die Bilder mit musizierenden Kindern, die in unserer Zeit Carrière malte. Und man mag alle seine Bildnisse durchgehen: stets ist in den Köpfen jener Reiz der Sekunde, wie erst die Impressionisten ihn wieder erhaschen lernten. Ein schelmisches Kinderlachen, einen schnellen Seitenblick, den Moment

Frans Hals, Die Hille Bobbe.
Berlin. Nach einem Stich von
Alb. Krüger, Berlin, G. Grote.

Frans Hals,
Das Zigeunermädchen.
Paris, Louvre.

zwischen Lachen und Schmollen oder jenen Augenblick, wenn einer eine Antwort auf den Lippen hat, die er auf einen Einwurf geben will, hat erst Renoir wieder so zu malen gewußt. Und für diese impressionistischen Dinge hat Hals sich auch eine ganz impressionistische Technik geschaffen. Dürer malte spitzpinslig jedes Detail. Durch Addieren kleiner Einzelbeobachtungen suchte er die Summe von Charakter festzustellen, die in einem Kopfe enthalten war. Eine so minuziöse Technik konnte Hals nicht brauchen. Denn andere Ziele verlangen andere Mittel. Manches seiner Bilder ist gar nicht gemalt, sondern hingefegt mit einer Genialität, die jeder Beschreibung spottet. Wo andere ein Auge malten, macht er nur einen schwarzen Punkt. Wo andere eine Nase malten, setzt er nur ein Glanzlicht hin. Und trotzdem lebt alles, vibriert und atmet. Die Illusion des Natürlichen ist weit schlagender erreicht, als es Dürer mit seinen Schnörkeln er-

zielte. Er macht ein paar Pinselstriche und sofort ist der ganze Organismus einer Hand gegeben. Er setzt auf ein Glas einen weißen Farbenfleck und sofort wird der Eindruck des Durchsichtigen, Schillernden suggeriert. Er läßt auf eine Stirn wie zufällig einen Lichtstrahl fallen, und der nur ganz skizzenhaft gegebene Kopf wirkt plastischer, als hätte er wochenlang daran gepinselt. Im Telegrammstil spricht er, hat, um Blitzartiges festzuhalten, auch eine Technik sich gebildet, in der jede Linie pulsierendes Leben ist. Als ob es ein Degen wäre, führt er den Pinsel, behandelt die Leinwand, als stünde er einem Feind gegenüber, den er mit Säbelhieben traktiert. 200 Jahre vor Manet hat er den Impressionismus begründet. Das Licht modelliert die Formen, läßt Unwichtiges zurücktreten und gibt dem Wichtigen

Frans Hals, Musizierende Knaben.
Kassel.

Frans Hals, Bildnis eines Edelmannes.
Berlin.

den großen suggestiven Akzent. Es ist eine Malerei, die an die marmornen Impressionen Rodins und an die Campanilestatuen des Donatello streift.

Freilich, er hat 80, über 80 Jahre gelebt. Das war zu lange. Er blieb derselbe, doch die Welt blieb es nicht. Mit der lustigen Zeit, dem Saus und Braus war es allmählich vorbei. Holland hatte, was es wollte, erreicht. Nicht mehr der Enthusiasmus und die Tollheit, sondern die gewöhnliche graue Alltagsstimmung herrschte. Die Freiheitskämpfer von einst in ihrer ritterlich dreisten Tracht sind alt und bedächtig geworden. Sie versammeln sich, gebeugt von der Last der Jahre, nicht mehr zu feschem Gelage, zu keckem Auszug, sondern nur zu stillem Beraten. Auch ihre Kleidung ist anders. Keine roten Schärpen, keine Rüstungen tragen sie mehr, sondern ernste schwarze Gewänder. Nicht

Frans Hals, Die Regenten des Armenhauses. Haarlem.

mehr Schützen, keine lebenslustigen Schlemmer sind sie, sondern würdige Patrizier, von starrem, kalvinistischem Geist.

Diese veränderten Zustände spiegeln in Hals' späteren Werken sich wider. An die Stelle der Schützenschmausereien treten nun die Regentenstücke, das heißt Bilder, in denen die Vorsteher oder Vorsteherinnen irgend einer Wohltätigkeitsanstalt beratend um einen Tisch gruppiert sind. Das Bild von 1641, das die Regenten des Elisabethhospitals darstellt, ist das erste dieser Werke. Ernste Männer sitzen am grünen Tisch zusammen, Bücher durchsehend, Geld zählend und lesend. In Anbetracht der schwarzen Kostüme hielt Hals dieses Bild in fast monochromer Skala. Eine tiefgrüne Tischdecke, eine graue Wand, an dieser Wand der weiße Farbenfleck einer Landkarte in schwarz profiliertem Rahmen, vorn alte Leute in schwarzer Tracht — das ist der Inhalt des Bildes, das gerade in seiner einfachen Tonschönheit überaus vornehm anmutet.

Doch es scheint nicht, daß seine Art noch dem Geschmack der Zeit entsprach. Es ist ja mit der Porträtmalerei in bourgeoisen Kulturen eine mißliche Sache. Das was Gutes entsteht, muß gewöhnlich in unsäglichem Kampfe dem Philistertum abgetrotzt werden. Und im Grunde scheiden sich die Maler in zwei Klassen: solche, die zum Publikum herniedersteigend sehr viel Geld verdienen, und solche, die über die Forderungen der Besteller sich hinwegsetzend zugrunde gehen. In Holland muß ja ein Maler geflucht haben schon über die Banalität des Kostüms, über diese weißen Hauben und starren Krausen, die jede Bewegung des Kopfes unmöglich machten und obendrein die koloristische Einheitlichkeit zerstörten. Hals versuchte es also mit der Tonschönheit. Indem er die schwarzen Kostüme und hellen Kragen zusammenstimmte, die Halskragen nicht weiß, sondern

Frans Hals, Die Regentinnen des Armenhauses. Haarlem.

gelblich malte, suchte er zu erreichen, daß der Kopf dominierte und durch den Kragen nicht totgeschlagen wurde. Aber die Holländer verstanden solche rein malerische Gesichtspunkte nicht. Sie trugen doch weiße Wäsche. Sie hielten auf Reinlichkeit. Also traf sie Hals, indem er der malerischen Harmonie halber das Weiß ins Bräunliche transponierte, an ihrer empfindlichen Stelle. Er nahm sich zuweilen auch die Freiheit, aus malerischen Gründen einem ehrbaren, alten Herrn den Hut schief auf den Kopf zu setzen, damit sich ein interessanter Gegensatz beleuchteter und beschatteter Gesichtsteile ergab. Aber ernste Leute pflegen den Hut nicht so unternehmend zu tragen. Obendrein wußte er nicht zu schmeicheln. Manchmal findet er sich humoristisch mit seinen Aufträgen ab. Manchmal ist es grausam, wie er auf Bildnissen alter Tanten die Grundnote des Charakters bloßlegt, die eine in ihrer ganzen philiströsen Strenge, die andere kokett oder bissig darstellt. In einem Londoner Damenporträt hat er den Typus einer arroganten, auf ihren Geldsack stolzen Kommerzienrätin mit einer Unbefangenheit sondergleichen zu geben gewagt. Andere wieder nahmen Anstoß an der Nonchalance der Posen. Oder sie ärgerten sich darüber, daß er die Kostüme, statt sie im einzelnen durchzuführen, nur in so großen flüchtigen Strichen hinfegte. Man hatte doch viel Geld für diese Kleider ausgegeben. Man wollte paradieren damit. Und Hals nahm auf solche Wünsche keine Rücksicht. Ein Künstler, der nicht eigensinnig ist, kann das doch tun. Schon in den

Frans Hals, Bildnis einer Frau. London, Nationalgalerie.

Nicolas Eliasz Pickenoy, Admiral Tromp. München.

Abraham van den Tempel, Die Gattin des Admirals van Baalen. Kassel.

Van der Helst, Die Vorsteher der St. Sebastians-Genossenschaft. Amsterdam.

Werken des *Nicolas Eliasz Pickenoy* sieht man Herren in Samt und Damen in starrer Seide sehr würdevoll auf marmorgetäfeltem Boden vor Portieren und Säulen stehen. *Abraham van den Tempel* kam ebenfalls den Wünschen der Besteller entgegen, wenn er ihnen die aristokratische Würde der Flämen lieh, sie in schwarzer Seide und weißem Atlas auf Parkterrassen und in prunkvollen Säulenkolonnaden lustwandeln ließ. Die Gattin des Admirals van Baalen trägt beispielsweise auf dem Bild, das er von ihr malte, eine weißseidene Robe, wie eine Dame des van Dyck. Auch das Haar ist so geordnet, wie man es auf den aristokratischen Bildnissen des Flämen sieht, und während sie mit der einen Hand das Kleid emporrafft, legt sie die andere auf ein Bologneser Hündchen, wie es auf den Bildern der venezianischen Renaissancemeister die Damen tun.

Van der Helst, Familienbild. St. Petersburg.

Noch mehr war *Bartholomäus van der Helst* der Mann nach dem Herzen der Besteller. Er war gewiß ein tüchtiger, nicht zu unterschätzender Meister, der Sachlichkeit mit großem Können verband. Aber es ist zwischen ihm und Hals doch ein ähnlicher Unterschied, wie er etwa im 19. Jahrhundert zwischen Lenbach und Koner bestand. Für Hals

Van der Helst, Familienbildnis. St. Petersburg.

handelte es sich stets darum, ein Kunstwerk zu machen, über die banale Ähnlichkeit hinaus strebte er nach harmonischer Farbengestaltung. Helst ist der Meister des guten Sofabildes. Er verstand es, die Herren elegant und die Damen schön erscheinen zu lassen. Er bemühte sich, die vornehmen Gewänder, die sie zur Porträtsitzung sich anzogen, ebenso ausführlich zu malen wie die Prunkgefäße, auf deren Besitz sie stolz waren. Seine Schützenstücke sind also sehr brave Werke. Er hat die Herren Schützen sehr geschickt nach Ehren und Würden gruppiert. Die drei Chargierten stehen im Vordergrund, die andern weiter hinten. Doch auch sie sind sämtlich so gestellt, daß sie erkennbar bleiben, daß jeder Freude an seinem Konterfei haben konnte. Mit den hierarchischen Regeln, die er im großen befolgt, weiß er im einzelnen günstige Porträtposen zu verbinden. Daß Hals wirklich die Nonchalance des Offiziers, Helst nur die Befangenheit des Reserveoffiziers malte, der sich nicht traut, in seiner Uniform eine Bewegung zu machen, merkten die Leute nicht. Noch weniger kam ihnen zum Bewußtsein, daß Helst nicht den Charakter, sondern nur die würdevolle Miene wiedergab, die man beim Photographen anzunehmen pflegt; ja sie rechneten es dem Künstler hoch an, daß er sie alle so darstellte, als ob sie beim Schneider neue Kleider probierten. Und seine Familienporträts. Wie flattern da die Mäntel, wie schillert die Seide, wie funkeln die Diademe. Sein Petersburger Bild mit der Familie Paul Potters läßt an die drei Schwestern Palma Vecchios denken. In andern Bildern wird natürlich mit dem Motiv der Parkterrasse gearbeitet. Der Herr in Samt und die Dame in weißer Seide haben sich zeremoniell an den Händen gefaßt. Sie schwebt mehr, als sie geht, und wedelt

Van der Helst, Vornehmes Ehepaar. Karlsruhe.

Van der Helst, Vorstellung der Braut. St. Petersburg.

sich mit einem Fächer aus Straußenfedern. Oder ein Brautpaar macht feierlich bei einer Patrizierfamilie Besuch. Ein Windhund begleitet sie. Das Gewand der Dame scheint nach dem Modell des Prunkkostüms angefertigt, das Maria von Medici auf dem Gemälde des Rubens trägt.

Hals war ja nun in seinen früheren Bildern auch oft sehr vornehm gewesen. Er brachte darin gut den ritterlichen Geist des jungen Holland zum Ausdruck. Doch eine solche Vornehmheit hatte nichts mit der gemein, die nun das Ideal dieser Bourgeois, die den Baron spielen wollten, geworden war. Auch sein freies, burschikoses Leben paßte nicht mehr zu den gesitteten Anschauungen. Denn er war noch immer der lustige Kneipkumpan. Einmal mußte er sogar vor Gericht verwarnt werden, sich „der Trunkenheit und ähnlicher Auschweifungen zu enthalten". Konnten einem solchen, in seinen Anschauungen so laxen Patron gebildete Leute sitzen? Kurz, die Aufträge blieben aus, und der Exekutor erschien in seinem Hause. 1661 wurde er, da er nichts mehr hatte, steuerfrei erklärt. Später rafften sich die Väter der Stadt zu dem Entschlusse auf, ihm lebenslänglich — er hatte die Achtzig überschritten — eine jährliche Unterstützung von 200 Gulden zu geben.

Van der Helst, Bildnis des Gerard Bicker. Amsterdam, Rijksmuseum.

In diesem denkwürdigen Jahr 1664, als das freie Holland so königlich für einen seiner größten Künstler sorgte, sind Hals' letzte Regentenstücke entstanden. Der Mann, der als schneidiger Kavalier mit Schützenschmausereien begann, malt, nachdem er ein alter Spitaler geworden, die Vorsteher und Vorsteherinnen des Altmännerhauses. Und wie sehen sie aus! Das Bewußtsein, einen Husarensäbel zu führen, hat er nicht mehr. Verächtlich schleudert er die gewaltigen Farbenkleckse auf die Leinwand. Ängstlich und erschrocken blicken die alten Jungfern und die ehrbaren Herren drein, geärgert und erbost über das schmutzige, hingefetzte Gewand und die braune Wäsche, in die der greise Meister sie kleidet. An Meisterschaft der Mache sind gerade diese letzten Regentenstücke, auch die Einzelporträts erstaunlich. Gewiß, von der feschen Lustigkeit seiner früheren Werke ist hier nichts mehr zu finden. Weder unternehmende Hüte noch Lachen gibt es. Etwas Verbittertes haben die Gesichter, als spiegelten sie die eigene Stimmung des Meisters wieder. Doch als Maler ist er gleich dem alten

Tizian immer mächtiger geworden. Er wirft die Köpfe in so großen Flächen mit einer Sicherheit hin, wie nur eine Hand sie hat, die viele Jahrzehnte lang im Ringen mit der Natur sich stählt. Wie diese hellbeleuchteten Spirits magisch aus dem Dunkel auftauchen, alle Einzelheiten dem großen malerischen Akkord sich einordnen, das läßt sich in Worten nicht schildern.

Freilich, auch die Alterswerke Rembrandts werden ja erst heute bewundert, während sie zu Lebzeiten des Meisters niemand verstand. Und wie Rembrandt 1669 in Armut endete, nahm den alten Meister Hals 1666 ein Armengrab auf. Neun Jahre später wird sein Name nochmals erwähnt: als der lustigen Lisbeth, seiner Witwe, zu ihrem gewöhnlichen Armengeld eine wöchentliche Unterstützung von 14 Sous gewährt wird. So ist im Leben des Frans Hals die Geschichte der holländischen Malerei enthalten. Sie beginnt stolz und kühn, aber sie endet trüb. Ein einziger Künstler, dessen Leben 80 Jahre währte, sah mit an, wie auf das Demokratentum der behäbige Philistergeist, auf diesen die Nachäffung des Höfischen folgte.

Der Kreis um Frans Hals.

Jan de Bray, Die Regenten des Leprosenhauses. Haarlem.

Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts bedeutete Hals das Zentrum. Da er Bildnisse und Volksfiguren malte und in seinen Schützenstücken ganze Stillleben von Spanferkeln, Hummern und Früchten anhäufte, hat er nach allen diesen Seiten anregend gewirkt: Porträtisten, Genre- und Stilllebenmaler schlossen sich an ihn an.

Unter den Porträtmalern sind *Jan Verspronck* und *Jan de Bray* hervorzuheben, die im Sinne des Frans Hals sehr auf Tonschönheit und frische Lebendigkeit sahen. Im Mittelpunkt der Genremalerei stand zunächst der Landsknecht. Er war ja in der Zeit des 30jährigen Krieges der eigentlich herrschende Typus. Selbst wenn man die Malerporträts betrachtet, wird man durch diese Leute mit dem großen Hut und kühn emporgestrichenen Schnurrbart mehr an Landsknechte als an Künstler gemahnt. Außerdem hatte es für die holländischen Bürger viel Reiz, an ihre eigene Militärzeit zurückzudenken,

Jan de Bray, die Vorsteherinnen des Waisenhauses. Haarlem.

an all die Strapazen und schneidigen Rencontres, die sie selbst einst durchgemacht hatten, als sie ihre Heimat gegen Spanien verteidigten. Von solchen Dingen — von Biwakszenen, Einquartierungen und Plünderungen — ist also in den Bildern des *Dirk Hals, Pieter Codde* und *Jan Olis,*

Dirk Hals, Lustige Gesellschaft bei Tisch. London, Nationalgalerie.

des *Anthony Palamedesz* und *Jakob Duck* die Rede. Oder es wurden die außerdienstlichen Beschäftigungen flotter Offiziere geschildert: wie sie mit galanten Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich für die Entbehrungen des Felddienstes entschädigten. Andere, wie *Jan Molenaer* und *Judith Leister,* gingen von Soldatenbildern zu Szenen aus dem Volksleben über. Rauchen und zechen, singen und musizieren sind in solchen Werken die beliebtesten Themen.

Pieter Codde, Soldaten in der Wachtstube. Dresden.

Innerhalb der Landschaftsmalerei standen sich zwei Richtungen gegenüber. *Cornelis van Poelenburgh, Dirk van der Lisse, Bartholomäus Breenbergh* und *Moses van Uytenbroeck* malten kleine Landschaften aus der Umgebung von Rom, die sie mit Hirten und Satyrn, mit Göt-

Jan Olis, Aufbruch zum Ausmarsch. München.

Jan Molenaer, Der Raucher.
Frankfurt.

Anthony Palamedesz, Gesellschaft beim Mahle.
Berlin.

tinnen und badenden Nymphen staffierten. Alles ist von kalligraphischer Eleganz, von einer gefällig oberflächlichen Anmut. Doch während in diesen Bildern jene Landschaftsmalerei ausklang, die ihren italienischen Hauptvertreter in Albani hatte, begannen andere vom Boden der Heimat Besitz zu nehmen, die man zu schätzen wußte, da sie mit Blut erkauft war. An die Stelle der italienischen Szenerien treten schlichte holländische Gegenden: flaches Gelände mit hohen Dünen und weitem Fernblick. Die Nymphen und Göttinnen verwandeln sich in Bauern, Fischer, Fuhrleute, Holzhacker, Jäger und Schiffer. Die älteren dieser Landschafter — *Hans Bol, Hendrik van Avercamp, Adriaen van de Venne* und *Esaias van de Velde* — kommen noch nicht ohne breite Erzählung aus. Ein reicher genrehafter Apparat mußte in Szene gesetzt werden, wenn die Bilder den Beifall der bürgerlichen Kunstfreunde finden sollten. Volksbelustigungen auf dem Eise — der Sport war damals neu —, Schlittenszenen, Jahrmärkte, Jagden bilden also den Inhalt der Werke. Doch dann tritt die figürliche Staffage mehr zurück. Der Künstler emanzipiert sich von den Anforderungen der Besteller. Ein Weg, der zwischen Feldern hindurch nach einem Walde führt, der Abhang einer Düne, ein Dorf zwischen Bäumen und Sträuchern, be-

Jan Molenaer, Dame am Spinett. Amsterdam.

lebt von Bauern und Wagen, von einem Reitertrupp oder Marodeuren, flache Gegenden mit Kirchtürmen und Windmühlen kehren bei *Pieter de Molyn* und *Hercules Seghers* wieder. *Jan Porcellis* nahm an der Küste sein Standquartier, beobachtete die See in ihrer grauen Farbe und ihrem eintönigen Wellenschlag mit ruhiger, echt holländischer Sachlichkeit. Der Boden für die Landschafter und Marinemaler der folgenden Epoche war bereitet.

In die Speisezimmer werden Stilleben gehängt — auch sie eine Verherrlichung des Luxus, den der reich gewordene Bürger mit dankbarer Freude genießt. Früher, solange Holland Provinz war, mußte man mit Hering, mit Bier und Brot sich begnügen. Jetzt kann man sich Rheinwein und Austern leisten. Diese frohe Genugtuung des Bürgers über seinen guten Weinkeller und sein feines Tafelbesteck erklärt wohl hauptsächlich die Beliebtheit der Werke. Und die Maler zeigten dann, daß es möglich sei, solche Dinge auch mit Kunst zu umkleiden. Namentlich *Pieter Claesz, Heda* und der jüngere *Frans Hals* haben silberne Pokale, silbernes Tafelbesteck und glitzernde Kannen mit Schinken, Austern und Pfirsichen zu sehr vornehmen Harmonien zusammengestimmt.

Esaias van de Velde, Winterlandschaft. Amsterdam.

Nur die Stilleben, die in der alten Universitätsstadt Leiden gemalt wurden, tragen einen anderen Charakter. In einer Zeit, die sonst so

Hercules Seghers, Holländische Flachlandschaft. Berlin. Nach einer Radierung von E. M. Geyger, Berlin, G. Grote.

Pieter Claesz, Stilleben. Amsterdam.

genußfreudig war, gedenken diese Meister der irdischen Vergänglichkeit. Nicht die Freuden der Tafel malt *Pieter Potter,* der Vater des berühmten Paul. Totenköpfe. Gebetbücher, Stundengläser, Kruzifixe, zerbrechliche Gläser und Tonpfeifen, Kerzen, die langsam herniederglimmen, die Dinge also, auf die ehemals der heilige Hieronymus blickte, wenn er nachgrübelte über die Vergänglichkeit des Irdischen, stellt er zusammen und schreibt „vanitas" darunter. Auch *Gerard van Honthorst,* der Utrechter Hauptmeister jener Jahre, ist eine eigenartige Erscheinung. Er hatte lange Zeit im Süden gelebt und wurde von den Italienern Gherardo dalle notti, der Maler der Nachtstücke, genannt, weil er den „Kellerlukenstil" Caravaggios dadurch variierte, daß er zur Erzielung scharfer Licht- und Schattenkontraste gewöhnlich künstliche Beleuchtung verwendete. Alte Frauen halten etwa eine Kerze in der Weise, daß das Licht voll auf das faltige Gesicht fällt. Oder Sängerinnen treten in das Licht der Rampe, oder alte Leute wärmen sich am Kohlenfeuer. Doch außer solchen Volksstücken mit lebensgroßen Figuren, die ihm in der Geschichte des Sittenbildes einen ebenso wichtigen Platz wie in der Geschichte des Luminismus anweisen, hat er auch die verschiedensten biblischen Bilder gemalt. In der Galerie Borghese ist eine Susanne: ein derbes Marktweib, das den beiden Alten, die ihr das Gewand wegzuziehen suchen, eine Grobheit entgegenschleudert. In anderen Sammlungen sieht man Werke wie Esau, der sein Erstgeburtsrecht verkauft, Christus vor Pilatus, den ungläubigen Thomas oder die Befreiung des Petrus. Und diese Bilder, im Verein mit den Vanitasstilleben Pieter Potters, erinnern daran, daß die Holländer des 17. Jahrhunderts eben doch nicht nur ein Volk von Kaufleuten, sondern auch ein solches von Theologen waren.

Für ihren Glauben hatten sie gelitten in jener Zeit, als

Willem Claesz Heda, Frühstückstisch. Dresden.

Alba in den Niederlanden wütete. Mit der Bibel in der Hand lassen sie gern in ihren Bildnissen sich darstellen. Stolz auf die politische Freiheit, die sie sich erkämpft haben, sind sie noch stolzer auf die reformierte Kirche, die 1572 aus Feuer und Blut emporstieg. Nach dem Vorbild der Genfer Republik hatte man das Staatsleben eingerichtet. Leyden namentlich war die Stadt der Theologen. Die ersten Gelehrten des Landes kamen hier zusammen und taten für Holland, was ein Jahrhundert vorher Luther und Melanchthon für Deutschland getan hatten. Die „Staatenbibel", in neunjähriger Arbeit 1637 vollendet, wurde das Palladium der neuen Kirche und war bald in Millionen von Exemplaren verbreitet. Bei der Lektüre dieses Buches, das die junge holländische Sprache begründete, begeisterte man sich von neuem an den alt- und neutestamentlichen Legenden. Besonders das Alte Testament gewann eine Bedeutung, die es nie vorher in der christlichen Kirche gehabt hatte.

Gerard van Honthorst, Alte Frau
Palermo.

Gerard van Honthorst, Sängerin.
Rom, Galerie Doria.

Holland war siegreich aus dem Kampf gegen Spanien hervorgegangen. Der Herr hatte sichtbarlich seine Hand über die kleine Nation gehalten, die von einer Weltmacht bedroht wurde. In ganz gleicher Weise hatte er früher sein auserwähltes Volk beschützt. So glaubte man in den Geschicken der Israeliten die eigenen vorgebildet. Die Prophezeiungen des Alten Testamentes wurden als Verheißungen dessen gedeutet, was sich in Holland erfüllte. Wie für die Holländer war

Gerard van Honthorst, Susanna im Bade.
Rom, Galerie Borghese.

auch für die Juden das 16. Jahrhundert eine schwere Zeit gewesen. 1492, nach der Eroberung von Granada, waren sie aus Spanien verbannt worden. Portugal, wohin sie zunächst sich wandten, folgte bald dem spanischen Beispiel. So suchten sie Asyl in dem Lande, das mit Spanien im Kriege lag. Und das Gefühl der Wahlverwandtschaft, das, durch die Lektüre der prophetischen Bücher des Alten Testamentes genährt, die Holländer mit den Juden verband, bewirkte, daß sie eine ebenso gastliche Aufnahme fanden, wie sie etwa in Italien den Griechen bereitet wurde, die nach der Eroberung Konstantinopels dort Schutz suchten. „Es gibt keinen Staat in Europa," schrieb ein gleichzeitiger Schriftsteller, „wo die Juden ruhiger leben als in Holland. Der Handel macht sie reich, und unter dem Schutz der Regierung

Pieter Lastman, David im Tempel. Braunschweig.

brauchen sie für die Sicherheit ihres Besitzes nicht zu sorgen." Einige, wie Ephraim Bonus, wurden hervorragende Ärzte, andere standen an der Spitze der großen überseeischen Unternehmungen.

Es hat damals eine alttestamentliche Luft über den Boden Hollands geweht. Die Prediger auf der Kanzel bedienen sich, um auf Zeitverhältnisse anzuspielen, altbiblischer Gleichnisse. Marnix, der Sänger der Freiheitskriege, wirkt wie ein Psalmist. Camphuysens „Erbauliche Lieder" gleichen einem israelitischen Gesangbuch. Vondel und Daniel Heinsius bringen alttestamentliche Dramen auf die Bühne. Huygens setzt die Gesänge Davids in Musik und hofft „die Unsterblichkeit nur dann zu erringen, wenn er in seinen Werken etwas von der Lieblichkeit und Kraft des israelitischen Königs offenbare".

Es lag also nahe, daß auch die Malerei in diese biblischen Bahnen einlenkte. Man hatte keine Heiligen, die man feiern konnte; keine

Kirchen, die Altarbilder duldeten. Aber ein Rest von Romantik bleibt selbst in den weltfreudigsten Epochen lebendig. Und wie die Italiener der Renaissance das Land der Griechen mit der Seele suchten, haben die Holländer also aus der Bibel ihren transzendentalen Bedarf gedeckt. *Pieter Lastman* war noch ein plumper Geselle. Bilder von ihm, wie der David im Tempel, ordnen ganz der Caravaggio- oder Honthorst-Schule sich ein. Kronleuchter brennen. Der Rauch eines Opferfeuers steigt empor. Die Strahlen fallen ölig schwer auf orientalisch gekleidete, im Dunkel verschwimmende Gestalten. Immerhin glaubt man zu fühlen, daß stofflich und koloristisch hier etwas angedeutet ist, das in der Hand eines großen Meisters aus trocken handfester Prosa zu lauterster Poesie zu werden vermöchte. Und Lastman war ja bekanntlich der Lehrmeister Rembrandts.

Rembrandt.

Mehr als 300 Jahre sind seit Rembrandts Geburt verflossen. Und es ist alles beim alten. Das, weshalb er geehrt wird, deckt sich so ziemlich mit dem, weshalb man Lebende ächtet. Denn was macht Rembrandt groß? Wenn er nur die Bilder gemalt hätte, die den Holländern seiner Zeit gefielen, würde heute kein Hahn nach ihm krähen. Er wäre uns so gleichgültig, wie die vielen anderen, die schlecht und recht den Bilderbedarf ihres Publikums deckten. Rembrandt ist er nur, weil er auch die Werke schuf, die als verschrobenes, unverkäufliches Zeug in den Winkeln seiner Werkstatt herumstanden. Es war im Holland des 17. Jahrhunderts schon wie in der bürgerlichen Welt von jetzt. Vorher hatten große Einzelmenschen zur Verwirklichung ihrer Gedanken von Schönheit Künstler herangezogen, deren Genie sie schätzten. Wie noch Urban VIII. zu Bernini sprach: „Es mag ein Glück für euch sein, daß ich Papst bin. Doch größer ist *mein* Glück, daß das Leben des Cavaliere Bernini in mein Pontifikat fällt." Der Mäcen in Holland war der Herdenmensch, die Masse, das Publikum — Madame Tout le monde, die an Kunstwerken nur das schätzt, was dem Herdengeschmack zusagt.

In diese Welt trat Rembrandt — zunächst mit dem besten Willen, sie so zu nehmen, wie sie nun einmal war. Mit gänzlich langweiligen Jugendarbeiten hat er begonnen. Denn es hieße den Heroenkult zu weit treiben, wollte man die pedantischen kleinen Bildchen, die er als strebsamer Anfänger in Leyden malte, als genial bezeichnen. Teils ergeht er sich darin in einer uninteressanten, fast an Gerard Dou anklingenden Kleinmalerei, teils setzt er sich mühsam mit den Lichtproblemen auseinander, die das Jahrhundert gestellt hatte. Malt er etwa

Vosmaer, Paris 1877. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883. v. Wurzbach, Rembrandt-Galerie, Stuttgart 1884. E. Michel, Paris 1893. Knackfuß, Bielefeld 1890. K. Neumann, Stuttgart 1902. Muther, Berlin 1904. Nachbildungen im Rembrandt-Werk von Bode, Paris 1897 ff. und in den Klassikern der Kunst, Band II, Stuttgart 1904.

Paulus im Gefängnis, einen alten Mann in dunklem Raum, in den eine Lichtsäule prall hereinfällt, so sieht das Bildchen aus wie ein ins kleinlich Saubere reduzierter Caravaggio. Malt er (in einem Werke des Berliner Museums) einen alten Bankier, der bei Kerzenlicht die Echtheit eines Goldstückes prüft, so tut er im Grunde nichts anderes, als daß er ein Wechslerbild à la Quentin Massys in der Beleuchtung des Gerard van Honthorst serviert.

Rembrandt, Selbstbildnis. Radierung.

Seine frühen Radierungen berichten von den Dingen, die er auf der Landstraße sah. Es war ja die Zeit des 30jährigen Krieges. Versprengte Söldner, Krüppel und Bettler trieben in Holland sich umher. Rembrandt hat, wie Callot, solche pittoreske Gestalten radiert. Außerdem war ihm sein eigener Kopf ein ergiebiges Studienfeld. Im Sinne der Barockzeit beobachtete er die Veränderungen, die der Ausdruck des Gesichtes unter der Herrschaft gewisser Affekte erleidet. Er stellt sich vor den Spiegel, zeichnet sich, wie er grinst, wie er die Augen rollt, wie er entsetzt zurückfährt. Freilich, über die Grimasse, über den Eindruck des unnatürlich Forcierten kam er nicht hinaus.

Rembrandt, Selbstbildnis. Haag.

Sogar die vielen Porträts, die in seinen ersten Amsterdamer Jahren entstanden und ihn zum Modeporträtisten der Amsterdamer Gesellschaft machten, könnte man aus dem Oeuvre des Meisters streichen, ohne daß seine Bedeutung irgendwie leiden würde. Ganz im Sinne des de Keyser lieferte er das, was die Besteller wünschten, indem er die hohen steifen Filzhüte der Herren, die starren Halskrausen und gestärkten

Rembrandt, Der Schiffsbaumeister und seine Frau. London, Buckingham Palace.

Häubchen der Damen mit dokumentarischer Sachlichkeit reproduzierte. Nur in Kleinigkeiten erlaubte er sich zuweilen eine Abweichung von dem herkömmlichen Schema: indem er, wo es anging, eine gewisse „Stimmung“ in die Werke hineinlegte. So malte er in

Rembrandt, Die Anatomie des Dr. Tulp. Haag, Moritzhaus.

einem Kasseler Bild den Schreiblehrer Coppenol, wie er im Begriff ist, sich die Feder zu spitzen, und einen Augenblick meditierend aufschaut. In dem Londoner Bild des Schiffsbaumeisters mit seiner Frau lieferte er nicht nur das Doppelporträt eines Ehepaares, sondern er malte den Moment, wie der Alte, in seinem Schreibzimmer bei der Arbeit sitzend, plötzlich sich umwendet, weil seine Frau mit einem Brief in der Hand hereintritt. Ganz ähnlich machte er in der Anatomie des Dr. Tulp aus einer losen Zusammenstellung von Einzelporträts ein wirkliches Gruppenbild. Die Früheren beschränkten sich darauf, eine Anzahl Männer zu malen, von denen jeder einzelne den Betrachter oder den Maler anschaut. Bei Rembrandt folgen die Assistenten gespannt der Demonstration des Professors. Einige erheben sich und beugen sich vor, um deutlich sehen zu können. Daraus ergab sich auf ganz ungezwungene Weise auch die Möglichkeit einer festgeschlossenen Komposition. Der Kadaver, an dem Tulp demonstriert, ist

Rembrandt, Saskia als Flora. St. Petersburg.

gleichsam die Basis einer Pyramide, deren Spitze der Kopf des hintersten aufrechtstehenden Assistenten bildet.

Als Versuchsobjekt für rein artistische Fragen benutzte er noch immer sich selbst. Je öfter Aufträge ihn nötigten, die schwarze Alltagstracht abzumalen, um so mehr mußte es ihn ja reizen, bei nicht bestellten Bildern in Farben zu schwelgen. So drapiert er sich auf die verschiedenste Art. Er hängt sich einen tiefroten Mantel um und setzt ein Barett mit wallender Feder aufs Haupt. Oder er malt sich in Ritterrüstung und blinkendem Helm. Auch goldene Ketten, blitzende Messer und funkelnde Ohrringe verwendet er gern, um das Spiel des Lichtes auf Metall zu studieren. In ebenso buntem, reichem Aufputz malte er zur nämlichen Zeit ein junges Weib. Saskia van Uylenburgh hält in sein Oeuvre ihren Einzug. Ein breiter Rembrandthut mit wallender Straußenfeder schmückt das Köpfchen. Die Schultern sind dekolletiert. Perlen funkeln im Ohr, am Hals und im Haar. Oder sie hält Blumen im Arm. Ein schimmerndes Seidenkleid umwallt den Körper. Die Bilder sind Künstlerträume, Hymnen an Schönheit und an Farbe, geträumt und gesungen in einem Lande, wo sonst dem Auge des Künstlers nur der Anblick einer sehr prosaischen Welt sich darbot.

Rembrandt, Der Raub des Ganymed. Dresden.

Rembrandt war sich allmählich des Gegensatzes bewußt geworden zwischen dem was das Publikum, und dem, was er selber wollte. So begann er nunmehr zu revoltieren. Er kehrt den Künstler heraus. Wie ein edler Junker mit dem Degen an der Seite und mit wallendem Federbarett geht er einher. Wie eine Fürstin aus den Tagen des Tizian kleidet er Saskia, seine Frau. Das Dresdener Doppelbild mit dem jungen Paar beim Frühstück ist typisch für diesen Rembrandt, der durch herausfordernde Künstlerallüren die Holländer ärgerte. Auch sonst war er in den ersten Jahren nach seiner Verheiratung ein wilder Barockmeister. Wenn man den Berliner Simson, den Dres-

Rembrandt, Simson droht seinem Schwiegervater. Berlin.

Rembrandt, Bildnis eines alten Juden. St. Petersburg.

deren Ganymed oder die Münchener Passionsszene sieht, kann man nicht umhin zu finden, daß durch diese Werke ein bramarbasierendes Kraftmeiertum geht, das man um so weniger goutiert, je mehr man den ruhigen Rembrandt der späteren Jahre schätzt.

Aber Flegeljahre währen nicht zeitlebens. Und auch das „embêter le bourgeois" macht auf die Dauer keinen Spaß. Man brüskiert Leute nicht mehr, die anfangen, einem gleichgültig zu werden. So verfolgt man denn, daß seit der Mitte der 30er Jahre aus dem brüsken Polterer ein stiller ernster Künstler wurde. Rembrandt entdeckte eine Welt, die ihm artistisch das bot, was er an der holländischen Bourgeoisie vermißte. In Amsterdam gab es ein Ghetto, eine Welt, bevölkert von Menschen, die, eben erst aus Spanien und Portugal vertrieben, ein Stück farbenschönen Orients in die Fahlheit des Nordens trugen. Mitten in dieser Welt, in der Jodenbreestraat siedelte er 1635 sich an. Und alles, was er in den nächsten Jahren malte, war eine Art Orientromantik im eigenen Heim: Bilder aus dem Alten Testament, gestellt von Amsterdamer Juden und Jüdinnen inmitten orientalischer Szenerien, die er in seinem Hause sich aufbaute.

Auch in das Lichtproblem begann er sich immer mehr zu vertiefen. Er, den man gern den Antipoden Raffaels nennt, war anfangs in seiner Lichtmalerei ganz Schüler der Italiener gewesen, hatte im Sinne Caravaggios den Kontrast von kanalisiertem Licht und branstigem Dunkel gemalt. Aber in seiner Werkstatt gab es keine solchen Gegensätze von grellbeleuchteten Partien und von finsteren Ecken, wie man sie in den Kapellen der italienischen Barockkirchen sah. Ein gleichmäßig mildes, durch dünne Vorhänge durchgesiebtes Licht durchwebte den Raum, wesenlos und doch allgegenwärtig, da eine Farbe zart abdämpfend, dort sie leise steigernd. Wie dieses feine allgegenwärtige Licht auf samtenen und seidenen Stoffen, auf Metall, in Vogelgefieder und auf nackter Menschenhaut spielt, wurde er seitdem nicht

Rembrandt, Studienkopf eines alten Juden. Kassel.

Rembrandt, Die Frau des Potiphar.
St. Petersburg.

Rembrandt, Susanna im Bade.
Haag, Moritzhaus.

müde, zu schildern. An die Stelle des Kontrastes tritt in seinen Bildern die Harmonie, an die Stelle des Öligen mehr das Luftige, an die Stelle des dramatischen Kampfes von Hell und Dunkel eine diskrete luministische Lyrik. Man verfolgt diese Wandlung an den Bildern, in denen er das Körperchen seiner Frau umkost und geküßt vom Lichte darstellt. Gewiß, das niedliche kleine Weib, das auf einem Petersburger Bilde sich als Danae auf hochzeitlichem Lager ausstreckt, hat nichts von dem Formenrhythmus, an den die heroischen Frauengestalten der italienischen Renaissancemeister unser Auge gewöhnten. Doch trotz Tizian meint man, daß der warme Atem des Lebens, der sinnliche Reiz der Haut noch niemals so schön gemalt ward. Oder man sehe das Bild des Haager Museums, auf dem Saskia als Susanna ins Bad steigt. Die Gestalten der gleichzeitigen Italiener, des Guercino und Dolci wirken wie kolorierte Tonfiguren neben diesem erstaunlich gemalten Akt, der unter der alles beseelenden Kraft des Lichtes Blut und Puls und Odem bekommen hat.

Rembrandt, Danae. St. Petersburg.

Rembrandt, Der Rohrdommeljäger. Dresden.

Selbst bei den Bildnissen, die um 1640 entstanden, interessierte ihn ausschließlich die Beleuchtung: sei es, daß Kopf und Gewänder in einem einheitlichen Tonmeer gebadet sind, sei es, daß zart beleuchtete und halb beschattete Flächen pikant kontrastieren. Natürlich malte er außer sich selbst nur Bekannte — Leute, die von vornherein einwilligten, ein solches Sonnenbad à l'huile zu nehmen. Auf einem Dresdener Selbstporträt hat er sich dargestellt, wie er in erhobenem Arm eine Rohrdommel hält, über deren Gefieder das Licht in blaugrünlichen und rötlichgelben Tönen rieselt. Ein anderes, bei Rothschild in Paris, zeigt ihn als Fahnenträger. Eine leuchtende, flammend rote Fahne, die er im Arm hält, dient als Repoussoir für den beschatteten, durch Seitenreflexe rotangeglühten Kopf. Die Dame mit dem Fächer im Buckingham Palace und der junge Falkner beim Herzog von Westminster seien als weitere Paradigmen dieser distinguierten Tonmalerei genannt. Und der Zusammenstoß seiner artistischen Gesichtspunkte mit denen des Publikums mußte in dem Augenblick erfolgen, wo ein Besteller für sein Geld die sachliche Erledigung eines Auftrages erwartete. Die Nachtwache, die er 1642 im Auftrag der Armbrustschützen in Amsterdam malte, ist zwar eines der größten Kunstwerke, die unsere Erde trägt, doch gerade deshalb versteht man, daß die Besteller murrten. „Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder, wie der Schlüssel der Noten alle Musik, doch des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Akkorde bildet, aus dem Mißklang ruhmreiche Harmonien zutage fördert." Mit diesen Worten Whistlers antwortete Rembrandt biederen Schützenbrüdern, die von ihm nichts anderes als das gemalte Mitgliederverzeichnis ihres Vereins wünschten. Noch Frans Hals, der als erster gegen das

Rembrandt, Die Dame mit dem Fächer. London, Buckingham Palace.

öde Schema der herkömmlichen Schützenstücke rebellierte, hatte gegen das, was in erster Linie verlangt wurde, gegen die Ähnlichkeit nie verstoßen, ebensowenig gegen das Grundprinzip „Gleiches Recht für alle“. Er gab seinen Bildern niemals räumliche Tiefe, sondern ordnete die Gestalten friesartig an. Er ging auch niemals interessanten Beleuchtungseffekten nach, sondern breitete über alles ein gleichmäßig helles Tageslicht. So konnte keiner der Schützen sich beklagen, willkürlich in den Hintergrund gedrängt, unverdient in eine dunkle Ecke gestellt zu sein. Wer aber im Amsterdamer Museum vor das Bild Rembrandts tritt, glaubt zunächst in nächtliches Dunkel zu blicken. Das

Rembrandt, Die Nachtwache. Amsterdam, Rijksmuseum.

Motiv, das der Meister zugrunde legte, ist das, daß die Schützen aus einem überdachten Hofraum in blendendes Sonnenlicht treten. Die beiden vordersten, der Hauptmann und der Fähnrich, sind schon aus dem Dunkel heraus. Hochrot und hellgelb gekleidet, leuchten und sprühen sie so mystisch, wie auf den Bildern der primitiven Meister die Himmelsboten, die unter die Menschen treten. Auch weiter hinten zieht ein Leuchtkäfer, ein kleiner Glühwurm die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist ein weißgekleidetes Mädchen mit einem Hahn im Gürtel, in dessen Gefieder das Licht gleißt, flimmert und schimmert. Rembrandt hat die Figur dieses kleinen Mädchens, die niemand verlangt hatte, ganz gratis beigefügt, weil die Komposition auch für den Mittelgrund einen Lichtfleck von bestimmter Größe verlangte. Er hat überhaupt viel mehr geliefert, als er zu liefern gehabt hätte, indem

er statt 17 Schützen 28 malte, um auf diese Weise mehr den Eindruck der Massenbewegung, den Eindruck einer rasch sich vorwärtsschiebenden Menge zu erzielen. Doch andererseits, während er mehr gab, als die Schützen verlangen konnten, ärgerte er sie gleichzeitig dadurch, daß er überhaupt nicht das gab, was man bei Erteilung des Auftrages erwartet hatte. 1700 Gulden wurden für das Bild gezahlt.

Rembrandt, Baumgruppe am Wege. Radierung.

Rembrandt, Die drei Bäume. Radierung.

Dieser Preis verteilte sich auf 17 Quoten zu 100 Gulden. Wo sind die Porträts der 17 zahlenden Schützen? Ganz abgesehen davon, daß die meisten nicht kenntlich sind, weil ihre Köpfe durch die Arme der Vordermänner, durch die Fahnen und Gewehrkolben verdeckt und durchschnitten werden — wer sein Porträt wünscht und für dieses Porträt ganz ebensoviel wie der Herr Hauptmann bezahlt, will nicht im Hintergrund stehen, um so weniger, wenn es dort finster wie in einer Wolfsschlucht oder einem Eisenbahntunnel ist. Im Bann seiner luministischen Ideen hatte Rembrandt versucht, Lichtpoet auch bei einem Thema zu sein, wo die denkbar prosaischste Bearbeitung die

zweckmäßigste und richtigste gewesen wäre. Nach diesem Gewaltstreich war er für die Amsterdamer Gesellschaft erledigt. Es gab andere, die das, was verlangt wurde, sachlicher lieferten.

Schwerer als der Verlust der Publikumsschätzung traf ihn im nämlichen Jahre der Tod seiner Frau. Er war einsam in seinem Atelier, wo Saskias Lachen verstummt war. So fühlte er das Bedürfnis, auf langen Spaziergängen Zwiesprache mit der Natur zu halten. Die

Rembrandt, Die Strohhütte. Radierung.

Rembrandt, Ansicht von Amsterdam. Radierung.

Reihe seiner landschaftlichen Radierungen setzt also damals ein. Und wenn es richtig ist, daß ein Meisterwerk das ist, das mit möglichst geringen Mitteln möglichst viel ausdrückt, so gehören diese Blätter zu den größten Wundern der Kunstgeschichte. Holland ist ja ein monotones, scheinbar reizloses Land. Weder imposante Gebirgsformationen gibt es, noch Farbenwunder, noch Knalleffekte des Lichtes. Wohin das Auge blickt, schaut es ins Leere. Ein Kirchturm, eine Baumgruppe, eine Windmühle, eine Strohmiete, ein kleines Bauernhaus unterbrechen fast allein die Linie des Horizontes, der tief unten mit

Rembrandt, Anbetung der Hirten. London, Nationalgalerie.

dem Himmel verschwimmt Rembrandt als erster hat diese Poesie der weiten Ebene, die Poesie jenes großartigen Nirwana gefühlt, die sich vorher keinem Landschafter enthüllte. Die Suggestion des Unendlichen weiß er mit einer Kraft zu vermitteln, wie es sonst nur den Japanern gelingt. Auch seine Bibelmalerei hat seit Saskias Tod eine andere Note. Waren ihm vorher die Geschichten des Alten Testaments Substrat für luministische Symphonien gewesen, so suchte er jetzt in der Bibel nach seelischer Stimmung, die er mehr im Neuen als im Alten Testamente fand. Und die Beschäftigung mit diesen psychischen Dingen brachte wieder ein neues Problem in Fluß. Die Gebärdensprache ist ja nach dem Volkstemperament verschieden. Der Italiener, wie Goethe sagt, spricht mit den Händen. Der Deutsche, wie Bismarck einmal sagte, wird nur pathetisch, wenn er lügt. Der nordische Mensch hat nichts von der dramatischen Mimik, von den unterstreichenden Handbewegungen, in die beim Romanen seelische Vorgänge sich umsetzen. Wenn also Rembrandt in seiner Jugend Menschen gemalt hatte, die das, was sie fühlen, mit ausfahrenden Gebärden begleiten, so mußte er als reifer Mann

Rembrandt, Bildnis seines Sohnes Titus. New York, Sammlung Altmann.

Rembrandt, Bildnis der Hendrickje Stoffels. Paris, Louvre.

einsehen, daß er auch hierin ein unselbständiger Nachahmer der Italiener gewesen war. Alles wird also in seinen späteren Bibelbildern still und diskret. Mag er die Anbetung der Hirten oder den barmherzigen Samariter, die Geistererscheinung in Emmaus oder Christus als Kinderfreund malen, mag er in Radierungen zeigen, wie Jesus dem Volke predigt oder wie Mühselige und Beladene ihn umdrängen — die feinsten seelischen Regungen: Lauschen und Hoffen, täppische Zutraulichkeit und gläubige Hingebung, Schrecken, Erstaunen wie trostsuchenden Jammer weiß er ohne Zuhilfenahme einer überkommenen Gebärdensprache in ihrer reinsten durchgeistigtsten Form zu geben.

Rembrandt, Die junge Magd. St. Petersburg.

Freilich, noch näher als diese Werke stehen dem modernen Empfinden die, die in seine letzte Epoche, in die Zeit nach 1650 fallen. Der späte Rembrandt hat den frühen in den Schatten gestellt — so wie wir bei Tizian oder Corot immer an die Werke ihres Alters denken. Rembrandt hatte um 1650 Hendrickje Stoffels, eine junge Bäuerin aus dem Waterland, zur Führung seines Haushaltes

Rembrandt, Die watende Frau. London, Nationalgalerie.

Rembrandt, Bathseba. Paris, Louvre.

und zur Erziehung seines Sohnes Titus zu sich genommen. Ja, er gründete sich überhaupt — ohne Heranziehung des Standesamtes — eine neue Familie. Die Mutter und eine Base Hendrickjes lebten bei ihm. Cornelia, ein Töchterchen, das Hendrickje ihm schenkte, brachte weiteren Sonnenschein. In diesen Jahren erlebte er eine Verjüngung seiner ganzen Kunst. Sein Heim, so lange

für ihn tot, war wieder die Stätte seines Glücks und seiner Arbeit. Es entstanden jene Radierungen, wie die von Jan Six und dem Kunsthändler Francken, in denen Mensch und Heim, Figur und Umgebung zu so intimem Akkord sich verweben. Es entstanden Bilder wie die Badeszene in London, der Abraham in Petersburg und die Bathseba des Louvre, die in der monumentalen Art, wie er das Licht als formenbildenden Faktor verwendet, an Rodinsche Skulpturen streifen. Und es entstanden namentlich jene Bildnisse wie das des Alten in der Pittigalerie und das der Mutter Hendrickjes in Petersburg, die einen absoluten Höhepunkt in der Geschichte der Porträtkunst bedeuten. Denn zu einem Bildnis gehören zwei: einer, der sich malen läßt, und einer, der malt. Man fühlt fast immer den Leuten an, daß sie „sitzen", daß sie die Hand dahin legen und den Blick dahin richten, wo der Maler ihn haben will. In den Werken Rembrandts ist das modellmäßig Zurechtgesetzte vollkommen beseitigt. Wie diese Menschen von der Anwesenheit eines Malers keine Ahnung zu haben scheinen, ist überhaupt die ganze Welt für sie ausgelöscht. Ganz allein mit ihren Gedanken und Träumereien, ihren Hoffnungen und Sorgen leben sie dahin, eingekapselt in ihr Innenleben, so in sich selbst versunken, daß sie nichts sehen und hören von dem, was rings um sie vorgeht.

Rembrandt, Bildnis der Frau von Rembrandts Bruder. Ausschnitt. St. Petersburg.

Rembrandt, Bildnis des Nicolaus Bruyningh. Kassel.

Rembrandt, Abraham mit den drei Engeln. St. Petersburg.

Rembrandt selbst wurde aus seinen Gedanken jäh aufgeschreckt. Hendrickje erhielt 1654 eine Vorladung vor den obersten Kirchenrat, weil sie mit dem Maler van Ryn im Konkubinate lebe. Und diese Vorladung war die Ouvertüre zu all den weiteren Dingen, die nun Schlag auf Schlag folgten. Rembrandt hatte ja seit der Nachtwache verkäufliche Bilder nicht mehr gemalt. Und wie er nichts einnahm, gab er noch Geld aus wie ein Krösus. Er war Sammler. Bilder von Tizian, Palma und Giorgione, die seltensten alten Kupferstiche, sogar Antiken befanden sich im Besitz des Mannes, den klassizistische Ästhetiker als Barbaren verschrien. An einen günstigen Verkauf der mit so feinem Geschmack zusammengebrachten Dinge war in Holland auch nicht zu denken. So war er, den die Heirat mit Saskia einst zum reichen Manne gemacht hatte, plötzlich arm. Sein Haus, seine Sammlungen wurden 1656 auf das Drängen seiner Gläubiger öffentlich versteigert und brachten nur einen Erlös, der nicht im entferntesten ausreichte, seine Schulden zu decken. Eine Zeitlang schien er verschollen. Die seltame Legende, er habe das Ende seines Lebens in Stockholm als Hofmaler des Königs von Schweden verbracht, ist lediglich deshalb entstanden, weil er für seine Landsleute in jener Versenkung verschwunden war, die alle von der Gesellschaft Geächteten aufnimmt. Erst hatte er Unterschlupf in kleinen Gasthäusern gefunden, wo man nichts von ihm wußte. Dann suchte Hendrickje, die energische Frau, ihm und den Seinen dadurch eine neue Existenz zu schaffen, daß sie eine Kunsthandlung aufmachte. Rembrandt sollte „Kost und Trank haben und frei von der Haushaltung und Miete sein", wofür er sich kontraktlich verpflichtete, seine noch entstehenden Werke an Hendrickje zu liefern, ein Übereinkommen, das selbstverständlich nur deshalb getroffen wurde, weil Hendrickje so hoffte, ihn vor den Nachforderungen seiner Gläubiger zu schützen. In der Rosengracht, einer jetzt zugeworfenen Gasse am Ausgang des Ghetto, wo die jüdischen Trödler ihre Waren feilhielten, lag die kleine Wohnung, wo er hauste. Brot, Pökelhering und Käse soll die tägliche Mahlzeit des Mannes gewesen sein, der einst auf dem Dresdener Bilde bei so üppiger Schwelgerei sich malte. Trotzdem! Ein trotzig stolzes, unerschütterliches Trotzdem klingt durch seine letzten Werke hindurch. Gewiß, nur arme Schlucker, Bettler und Tagediebe, die nichts Besseres vorhatten, konnte er noch als Modelle finden. Doch was für eine Wucht, was für eine Größe der Formenanschauung haben auch diese Bilder. Wie hat er es verstanden, sogar einen Auftrag, der ihm als charité noch zuging, zu einem Kunstwerk imposantester Art zu machen. Die Nachtwache und die Staalmeesters — zwischen diesen beiden Werken liegt das Schicksal eines Lebens. Als er die Nachtwache malte, fühlte er sich

Rembrandt, Die Staalmeesters. Amsterdam, Rijksmuseum.

als Lichtgott. Schönheit, nie gesehene Schönheit wollte er breiten über ein Werk, das ein simples Schützenstück werden sollte. Bei den Staalmeesters erledigte er einen prosaischen Auftrag prosaisch und sachlich. Daß sich das Bild irgendwie von den herkömmlichen Regentenstücken unterscheidet, wie sie Maler dritten und vierten Ranges malten, kann ein für Qualitätsunterschiede nicht empfängliches Auge kaum bemerken. Nur ganz wie nebenbei, beinahe heimlich, hat er auch in diesem Bild einen Rembrandt und zwar der stärksten einen geliefert. Weicher grauer Äther hüllt die Gestalten ein und verleiht ihnen eine Plastik von erstaunlicher Wucht. Nur die Hand eines ganz Großen, der 40 Jahre lang den Pinsel geführt, vermochte die Formen mit solcher Naturgewalt hinzuschreiben.

Rembrandt, Familienbild. Braunschweig.

Doch seltsam. Als ob das Schicksal ihm hätte sagen wollen, ein Maler wie er dürfe seine Aufträge sich nur selber geben, schickte es ihm abermals Leid. 22 Jahre vorher, als er die Nachtwache malte, starb Saskia. Jetzt verlor er Hendrickje, nachdem auch schon Titus im Grabe lag. Er war von neuem allein: 60 Jahre alt, des letzten

Rembrandt, Die Judenbraut. Amsterdam.

Wesens beraubt, das ihn, den Undisziplinierten in Ordnung gehalten hatte. So tat er jetzt das, was jeder zu tun pflegt, der Vergessenheit sucht. Das Glück, das ihm das Leben nicht mehr bieten konnte, gab ihm der Alkohol: der Alkohol in seiner billigsten, kondensiertesten Form — der Schnaps. Auf seinen letzten Selbstbildnissen blickt er drein wie im Dusel. Die Augen sind trübe, die Backen aufgedunsen und schwammig. Doch auch eine seltsame Verklärung ist zuweilen über die welken, müden Züge gebreitet. Während er in schmutzigem braunen Mantel scheinbar stier in der Schnapskneipe vor sich hindöste, zogen strahlender als je die Fatamorganagebilde schöner Träume an seiner Seele vorüber. Brauchte er, um ihnen Gestalt zu geben, Modelle? Brauchte er prunkvolle Gewänder und Edelgestein? Er brauchte nur Pinsel und Farben. So beschwor er, der Bettler, der verkommene Kerl, der nur mit Bettlern verkehrte, noch eine Welt märchenhaft glitzernder Schönheit herauf. An Delacroix und Monticelli kann ebensosehr wie an die Mosaiken des Mittelalters und an die Erzeugnisse der Pointillisten gedacht werden. Denn das scheinbar so moderne Problem, daß Farben, in ungebrochener Stärke fleckenweise nebeneinander gestellt, sich gegenseitig zu unerhörter Wirkung steigern, hat auch schon Rembrandt in seinen letzten Bildern berührt. Werke wie das Braunschweiger Familienbild, der Saul des Haag und

Rembrandt, Der verlorene Sohn.
St. Petersburg.

Rembrandt, Aussöhnung Davids mit Absalon.
St. Petersburg.

der Pilatus in Paris wirken aus der Nähe betrachtet wie ein Chaos von roten und orangegelben, blauen und grünen Farbenbergen. Doch tritt man weiter zurück, so vereinigen sich die Farbenberge zu großen plastischen Formen, auch zu koloristischen Akkorden, die wie Fanfaren klingen. Besonders ein Werk der Petersburger Eremitage bleibt wegen seines schmetternden Ziegelrots jedem, der einmal davor stand, unvergeßlich. Und man kann, wenn man will, in diesem letzten Bild, auf dem Rembrandts Hand ruhte, einen Epilog auf sein eigenes Leben sehen. Es ist die Geschichte vom verlorenen Sohn, der als edler Junker in die Welt zog und als räudiger Bettler heimkam.

Heute feiert man Rembrandt. Seinen Namen aussprechen, heißt eine Fahne aufhissen: das Banner unabhängigen, stolzen Künstlertums. Statt wie die Früheren einem kirchlichen oder weltlichen Hofstaat sich einzufügen, ging er in königlicher Freiheit seinen Weg. Statt sich an Aufträge zu binden, zeichnete und malte er nur das, was sein Genius ihm eingab. Er hat so das Reich der Kunst um neue Provinzen bereichert, hat Werte geprägt von unverwelklicher, ewiger Schönheit. Doch, daß solche Künstler, die von der Nachwelt gefeiert werden, der Mitwelt gleichgültig sind, scheint ebenfalls ewig. Das ist die Lehre, die der Fall Rembrandt auch noch für unsere Zeit enthält.

Rembrandt, Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

Die holländischen Genremaler.

Über die Rembrandt-Schule können wenige Worte genügen, denn das, was die Größe eines Meisters ausmacht, ist eben nicht übertragbar. Und gerade Rembrandts Bedeutung liegt in so rein persönlichen, fast mehr ethischen als artistischen Dingen, daß es insipid wirkt, wenn die Schüler in gewissen technischen Witzen das Wesentliche seiner Kunst erblickten. Sie glaubten, ihm ähnlich zu sein, wenn sie ähnliche Stoffe in ähnlicher Lichtführung behandelten. Und mit dieser falschen Sucht, Rembrandt in Äußerlichkeiten ähnlich zu sein, verband sich dann noch eine sehr zartfühlende Rücksicht auf den Geschmack der Besteller. Rembrandt hatte die Leute vor den Kopf gestoßen, weil er so eigenwillig genial war. Also schien es praktisch, seinen Stil mehr ins Solide, zahm Gefällige überzuleiten, so wie im 19. Jahrhundert Delaroche beliebt wurde, weil er Delacroix dem Allerweltsgeschmack anpaßte.

Willem de Poorter, Salomo opfert falschen Göttern. Amsterdam.

Nennen wir die einzelnen in chronologischer Reihenfolge, so ist zu beginnen mit *Jan Livens* und *Willem de Poorter,* die schon in Leyden um 1630 das Rembrandt-Atelier besuchten. Livens' Hauptwerk

---

Über Ostade: Bode, Wien 1880. M. van de Wiele, Paris 1894. Rosenberg, Bielefeld 1900. — Über Steen: Van Westrheene, Haag 1856. Rosenberg 1897. — Über Terborch: Rosenberg, Bielefeld 1895. Über van der Meer: Gustave van Zype, Brüssel 1906.

[illegible]

Ferd. Bol. Joseph stellt Pharao seinen Vater vor. Dresden.

[illegible] *Adriaen Backer*, einer der ersten, die in Amsterdam 1632 in das Rembrandt-Atelier eintraten, wurde Porträtmaler [illegible] Rembrandts Porträtstil von 1632 fest, [illegible] *Ferdinand Bol* hatte sehr viel Talent. In seinem Dresdener Bild mit *Jakobs Traum*, wo das Licht so fein auf dem Gesicht des Schläfers, auf dem Gewand und den Fittichen des Engels spielt, sind Rembrandts Ideen gut, wenn auch zahm umschrieben. Ebenso ordnet sich das zweite Dresdener Bild, wie Joseph dem Pharao seinen Vater vorstellt, ganz dem phantastischen Orientalismus Rembrandts ein. Interessant ist wieder hier die Wahl des Themas für Bol bezeichnend. Er malt nicht, wie Joseph die Träume des Pharao auslegt oder von der Frau des Potiphar angeklagt wird. Er malt ein orientalisches Audienzbild. Und dieses Streben nach dem lebhaft Repräsentierenden, beherrschte sein späteres Schaffen. Durch schöne Typen, schillernde Stoffe, Farben und wallende Draperien suchte er seinen Bildern den Eindruck jener Vornehmheit zu geben, die an Rembrandt vermißt wurde. *Govaert Flinck* legte den gleichen Weg zurück. Schon in dem Bilde, wie Isaak den Jakob segnet, suchte er Rembrandt dadurch mehr

Govaert Flinck. Isaak segnet Jakob. **Amsterdam.**

ins Vornehme überzuleiten, daß er dem Jakob, dessen Arme bei Rembrandt mit dem biblischen Bocksfell bedeckt sind, dänische Handschuhe anzog. Und noch mehr ging er als Porträtmaler den Wünschen der Besteller entgegen, indem er, nach dem Rezept des van der Helst, auf unanfechtbare Ähnlichkeit und solide Kostümmalerei achtete. Würdevoll sind die Posen, neu und tadellos sitzend die Uniformen. Das machte ihn bei den holländischen Korporationen ebenso beliebt,

Gerbrandt van den Eeckhout, Die Ehebrecherin. Amsterdam, Rijksmuseum.

wie bei den ausländischen Fürstlichkeiten. Mehr blieb *Gerbrandt van den Eeckhout* den Prinzipien Rembrandts treu. Bilder von ihm, wie die Ehebrecherin des Rijksmuseums und die Bathseba in Hannover, zeigen, was unter Rembrandts Leitung zu lernen war. *Jan Victoors* ist trockener, prosaischer, *Salomon Koninck* in seinen Einsiedlerbildern fast nur Kopist. Dagegen gingen zu Beginn der 50er Jahre ein paar feine Meister aus der Rembrandt-Schule hervor. Rüben- und Äpfelschälerinnen, junge Mädchen, die träumerisch am Fenster stehen, alte Frauen am Spinnrocken, geschlachtete Tiere — das ist der Inhalt der stillen, zarten, sehr sympathischen Bilder des *Nicolas Maes*. Das Licht

Nicolas Maes, Die Spinnerin. Amsterdam.

Karel Fabritius, Der Landsknecht. Schwerin.

spielt auf roten Tischdecken, auf grauen Wänden, auf blauweißen Töpfen und Tellern. Bei Bildern wie der Familienszene mit dem kleinen Trommler schweigt jede chronologische Schätzung. Sie könnten, ohne als fremd empfunden zu werden, in einer modernen Ausstellung hängen. Erst später, nachdem er in Antwerpen gewesen war, begann auch er, seinen Bildnissen etwas theatralisch Würdevolles im Sinn des Barockgeschmackes zu geben. *Karel Fabritius,* 30 Jahre alt, bei der Explosion des Delfter Pulvermagazins gestorben, wäre, wenn er länger gelebt hätte, wohl einer der bedeutendsten Meister Hollands geworden. Seine wenigen Bilder gehören zu den malerischen Wunderwerken der Schule. Überall spricht ein Mann, der den Meister nicht nachahmt, sondern selbständig dem Zauber des Lichtwebens, dem Reiz vornehmer Farbenstimmung nachgeht. Das Thema der Verstoßung der Hagar wurde ja von allen Künstlern der Zeit behandelt. Aber Fabritius in seinem Turiner Werke macht daraus ein sehr feines Innenraumbild. Die Familie sitzt bei Tisch. Abraham steht auf und entläßt die weinende Hagar. Wunderbar ist das Licht, das den Raum durchrieselt, über die Tischdecke und die Teller gleitet. Mit

Nicolas Maes, Mädchen am Fenster. Amsterdam.

Rembrandt teilt er auch die rein künstlerische Freude am Einfachen. Dem Bilde mit dem Stieglitz in Amsterdam fehlt jeder genrehafte Inhalt. Es ist eine Lichtstudie im Sinne des geschlachteten Ochsen: buntes Gefieder, ein Stück graue Wand und flimmerndes Licht, das alles einzelne zu einem weichen Akkord versöhnt. Der feinste Landschafter der Rembrandt-Schule ist *Philipp Koninck*. Rembrandt hatte ihm das Auge für die Poesie der weiten Ebene geöffnet. Endlos, nur von niedrigem Gebüsch bewachsen, zieht die Flachlandschaft sich hin. Klar und hoch steht die Luft und läßt den Blick weit in die Ferne schweifen. Als Marinemaler schloß sich *Jan van de Capelle* an Rembrandt an, von den Seemalern Hollands wohl der einschmeichelndste, subtilste Kolorist. Während die andern für die Reeder die Porträts von Schiffen zu malen hatten, konnte van de Capelle, da er als reicher Mann nur aus Liebhaberei den Pinsel führte, das Gewicht auf das rein Künstlerische legen und hat das flüchtig zarte Spiel des Lichtes feiner interpretiert, als es sonst die sachlich prosaischen holländischen Seemaler tun. *Aart de Gelder* hatte den Mut, noch in jenen Jahren, als Rembrandt zum Kinderspott geworden war, sein Schüler zu werden. Wie de Poorter den spitzpinseligen Jugendstil Rembrandts reflektiert, ist de Gelder also der Doppelgänger jenes alten Rembrandt, der nur noch mit Malstock und Messer arbeitete. Namentlich in einigen Bildnissen alter Leute ist er bis zu dem Punkt, wo das Unerreichbare anfängt, Rembrandt sehr nahe gekommen. Und auch manche biblische Bilder von ihm, wie der Abraham mit den Engeln, das Ecce homo in Dresden oder der Boas in Berlin, sind von so wuchtig breiter Mache, daß sie früher für Arbeiten des alten Rembrandt galten.

Karel Fabritius, Verstoßung der Hagar. Turin.

Übrigens war es nur ein Ausklang Rembrandtischen Geistes, daß seine

Jan van de Capelle, Stille See. Berlin.

Schüler noch zuweilen biblische Bilder malten. Alle übrigen Holländer wissen vom Traumleben nichts. Sie stehen fest, ohne transzendentale Ambitionen auf der Erde: ruhige Ansiedler, die ein kleines Feld mit Fleiß und Verstand bebauen.

Holland war, trotz seines Welthandels, im Grunde ein Land von Kleinstädtern. Noch wenn man heute in Amsterdam eines der alten Patrizierhäuser betritt, ist man über die ernste Gediegenheit, Sauberkeit und Ordnung ebenso erstaunt, wie über die deftige Langeweile, die satte Behäbigkeit, die da herrschen. Alles Kupfergeschirr glänzt. In den großen, jeden Morgen sauber abgestaubten Schränken lagert die Wäsche, jene solide, Generationen aushaltende Wäsche, wie sie unsere Großmütter noch kannten. Die Wände entlang stehen korrekt ausgerichtet die Stühle, und auf der Wandvertäfelung, ebenso symmetrisch angeordnet, die Fayenceteller, die silbernen Becher und Krüge. Darüber hängen die Bilder, kleine Kabinettstücke, die mit derselben Sorgfalt wie die Möbel abgestaubt werden und in ihrer koloristischen Haltung dem schummerigen Licht der Stuben sich einfügen. Delfter Fayencen, Kupferstiche, sehr sauber ausgeführt; Landkarten, an die Weltstellung des seefahrenden Volkes erinnernd, sind außer den Bildern zur Schau gestellt. Auch im Garten daneben ist alles geradlinig, steif abgezirkelt, die Bäume und der Rasen; auf viereckigen, sorgsam gepflegten Beeten wachsen Tulpen und Hyazinthen. Selbst die Fassaden der Häuser glänzen in schneeiger Weiße. Sie werden jedes Jahr ein- oder zweimal gestrichen, dank der peinlichen Reinlichkeit, die eine sprichwörtliche Eigenschaft des Holländers ist. Alles im Lande zeigt Ordnung und praktischen Sinn: die sauberen Häuser wie die schmucken Baumreihen, die in gerader Regelmäßigkeit die Kais umsäumen. Selbst die Landschaft ist durch Teiche, Kanäle und gerade Äcker wie mit Mathematik überzogen. Diesem Charakter des Landes entspricht die Kunst.

Noch heute hat die holländische Malerei etwas Kleinbürgerliches, Beschränktes in ihrem selbstzufriedenen, aller Bewegung abholden Phlegma. Keine Phantasie gibt es, nichts Poetisches. Man atmet die weiche, gleichmäßige Wärme der großen Fayenceöfen, wie sie in den wohlhabenden holländischen Häusern stehen. Beschauliche Genügsamkeit, ein gemütlicher Provinzialismus kennzeichnet alles. Die Maler beschränken sich darauf, ihre Heimat darzustellen, die stattlichen Häfen ihrer Seestädte, die ruhige Gediegenheit ihres Lebens, die Schwere ihrer Rinder und den fetten Boden der Äcker. Feind allen Umwälzungen, aller himmelstürmenden Kühnheit, folgen sie still ihrem bedächtigen Temperament — ein ruhiges Ländchen, in das kein Tageslärm tönt. Alles ist geschmackvoll, von fast einschläfernder

Güte. Und was sie heute malen, malten sie einst. Jeder hat seinen kleinen Acker, den er unablässig bebaut, malt ein Bild, das er zeitlebens wiederholt.

Die Genremalerei, die anfangs ihren Stoff nur in Soldatenszenen gefunden hatte, dehnt allmählich auf das ganze Leben sich aus, geht von Soldaten- zu Bauernbildern, von da zur Darstellung der städtischen Kreise über.

Daß es schwer ist, an den Bauernbildern des 17. Jahrhunderts Geschmack zu finden, ist schon gesagt worden. Wir haben seit Millet gelernt, mit so ganz anderen Augen in diese Welt zu blicken, daß uns das Kasperletheater der alten Meister nicht mehr gefällt. Das große Wort „ich arbeite", das der Bauernmalerei überhaupt erst ihre Bedeutung gab, erklingt noch bei keinem. *Cornelis Bega* sowohl wie *Richard Brakenburgh* und *Cornelis Dusart* sahen im Bauer nur den gefräßigen, trunksüchtigen, raufenden Rüpel. Sie waren Possenreißer, für deren zotige Hanswursterei uns das Verständnis mangelt. Immerhin bot das holländische Phlegma ein gewisses Gegengewicht gegen allzu barocke Tollheit. Während bei den Flämen fast ausschließlich Raufereien vorherrschen, malen die Holländer auch das Beschauliche, Ruhige. Die Bauern rauchen in der Kneipe, spielen Karten, bemühen sich einen Brief zu entziffern. Oder Kesselflicker haben vor verfallenen Gehöften inmitten alten Gerümpels ihren Wagen aufgestellt. Mütter sitzen bei der Näharbeit oder an der Wiege ihres Kindes. Alte Frauen spinnen, klöppeln Spitzen oder schälen Äpfel. Statt des Saus und Braus wird mehr die stille Poesie des Lebens dargestellt.

Adriaen van Ostade, Der Spielmann. Haag.

Namentlich den Werken *Adriaen van Ostades* gibt dieses Holländertum ihre eigene, von der flämischen doch verschiedene Note. Nur anfangs hat er sich in wilden Wirtshausraufereien à la Brouwer ergangen. Später wurde er traulicher. Die Bauern tollen nicht mehr, sie sprechen ihr Tischgebet, essen, trinken und rauchen. Ein Fiedler zieht durchs Dorf und lockt durch sein Spiel die Leute ans Fenster.

Adriaen van Ostade, Bauerngesellschaft. Berlin.
Nach einer Radierung von Joh. Klaus, Berlin. G. Grote.

Isaak van Ostade, Winterlandschaft. St. Petersburg.

Oder die Familie sitzt vor der rebenumrankten Haustür. Ein still sinnender, idyllisch friedlicher Zug, der weniger an Brouwer als an Ludwig Richter gemahnt, geht durch seine späteren Werke. Sein jüngerer Bruder *Isaak van Ostade* ist noch ernster und sachlicher. Namentlich der Pferde- und Wagenverkehr vor ländlichen Wirtshäusern hat ihn beschäftigt. Reiter kommen; Bauernkarren haben Halt gemacht; Pferde werden beschlagen; Bettler lungern auf der Landstraße umher. Auch die Radierungen von *Gerrit Bleeker* mit den Gespannen, die schwer über staubige Chausseen rumpeln, wird man gern betrachten. Und *Pieter van Laar* hat in Italien, besonders in der römischen Campagna, vor verfallenen Schmieden und Osterien ähnliche Dinge zu malen gefunden. Das Bauernbild hat sich bei ihm mit der Briganten- und Gruselromantik des Salvator Rosa ganz nett verbunden.

Jan Steen, der „Molière der holländischen Malerei“, war der vielseitigste der Gruppe. Es muß ja damals in Holland ein rüdes Leben geherrscht haben. Das Familienbild Steens zeigt ihn und seine Frau bei Tisch. Der Großvater singt. Die Großmutter macht mit einem Kind Hoppereiter, ein Junge bläst die Flöte, ein zweiter den

Isaak van Ostade, Vor dem Bauernhaus.
Amsterdam.

Dudelsack. Auf einem anderen Selbstporträt hat Steen sich grinsend gemalt, eine Bierkanne daneben. Und dieser feuchtfröhliche Zug, ein rüpelhafter Falstaffhumor geht durch seine meisten Werke. Die Kneipe ist der Ort, wo er als Mensch und als Maler sich am liebsten bewegt. Bauern raufen sich und werfen sich die Krüge an den Kopf. Ein Betrunkener wird von seinen Kameraden nach Hause geschleppt. Ein Quacksalber bietet vor der Schenke seine Medikamente aus. Alte Kerle schäkern auf Schützenfesten mit rotbackigen Dirnen. Aber ausschließlich der Maler des Kneiphumors ist der lustige Kneipwirt von Leyden doch nicht gewesen. Er malt auch Kinderfeste und Toilettenszenen, Serenaden und Hochzeiten. An die Stelle des Unflätigen tritt hier das Schalkhafte. Zuweilen hat er sogar einen moralisierenden Zug. Man sieht beispielsweise Kinder, die allerhand Schabernack treiben, und Erwachsene, wie sie johlen und schlemmen. Aber von der Etagere blickt ein Totenkopf mahnend auf das lustige Treiben nieder. Wie gewonnen, so zerronnen — Wie die Alten sungen, zwitschern auch die Jungen — Was nützt Licht und Brill', wenn die Eul' nicht sehen will — Hier hilft kein Doktortrank, sie ist an Liebe krank — sind dann Titel, die er für

Gerrit Bleeker, Der zweirädrige Karren.

Jan Steen, Selbstbildnis.
London, Earl of Northbrook.

Jan Steen, Des Künstlers Familie. Haag.

Jan Steen, Das Trinkerpaar. St. Petersburg.

Jan Steen, Die Liebeskranke. Amsterdam.

solche Werke verwendet. Und man muß es ihm lassen, daß er den Erzähler mit dem Künstler ganz raffiniert verband. Obwohl seine Bilder literarisch konzipiert sind, haben sie auch farbig eine Haltung, die sie über das übliche Niveau der Genremalerei weit emporhebt.

Jan Steen, Der Wirtshausgarten. Berlin. Nach einer Radierung von J. Klaus, Berlin, G. Grote.

Ein feinere Art der Malerei ist aber doch die, die überhaupt vom rein Malerischen ausgeht. Es wird immer ein wesentlicher Qualitätsunterschied bestehen zwischen Bildern, die einen Gedanken kolorieren, und solchen, die nichts anderes anstreben, als ein Stück geschaute Wirklichkeit temperamentvoll wiederzugeben. Daß mit dem Erzählen begonnen werden mußte, ist klar. Denn die Kunstfreunde, die den gegenständlichen Inhalt von Bildern ablesen können, sind immer zahlreicher als die, deren Auge für das Weben des Lichtes, für den Zu-

sammenklang der Farben empfänglich ist. Andererseits wäre jedoch das Feinste ungeschaffen geblieben, wenn die Künstler, gegen den Laiengeschmack Front machend, nicht vom Anekdotischen sich befreit hätten. Die Themen werden uninteressant. Über das Was der Darstellung läßt sich nicht reden. Dafür sind die Bilder nicht mehr redigiert, sondern wirklich gemalt. Licht und Farbe verweben sich zu Klängen, die auf das Auge wirken, wie auf das Ohr Musik.

Gerard Terborch, Porträt. Berlin.

Gerard Terborch steht an der Spitze dieser Gruppe. Er war Schüler des Frans Hals und kam später in Berührung mit den aristokratischen Kulturen. Das erklärt die Sonderstellung, die er als Maler inmitten der Genremaler seiner Heimat einnimmt. Schon seine Jugendwerke waren von sehr schönem Ton. Totenköpfe, Stundengläser und Bücher baut er neben den Figuren zu aparten Stilleben auf. Dann traten noch andere Meister in seinen Gesichtskreis ein. Ein Kavalier und unternehmender Geist, ging er 1635 nach England an den Hof Karls I. und sah dort Damenbildnisse des van Dyck, deren kühler Silberton ihn sympathisch berührte. 1648 wohnte er dem Friedensschluß in Münster bei, den er in dem Bilde der Londoner Nationalgalerie verewigte, und dieser Aufenthalt in Münster hatte die weitere Folge, daß er auf Anregung des spanischen Gesandten sein Glück in Madrid versuchte. Velazquez weilte zwar um diese Zeit in Rom, aber seine Bilder hingen im Alkazar, und die späteren Werke Terborchs zeigen, welch tiefen Eindruck Geist und Farbe des Velazquez auf ihn machten. Vornehme Herren von fast spanischer Grandezza sind auf seinen Bildnissen dargestellt, wie bei Velazquez ganz in Schwarz gekleidet, wie bei Velazquez in ganzer Figur von einer perlgrauen Wand sich abhebend. Es ist spanischer Hofstil, nur ins miniaturhaft

Gerard Terborch, Die väterliche Ermahnung. Berlin. Nach einem Stich von Alb. Krüger, Berlin, G. Grote.

Jan Steen, Das Trinkerpaar. St. Petersburg.

Jan Steen, Die L[illegible]

solche Werke verwendet. Und man muß es
den Erzähler mit dem Künstler ganz raffinie[illegible]
seine Bilder literarisch konzipiert sind, haben si[illegible]
tung, die sie über das übliche Niveau der Genre[illegible]

lere[illegible]
üb[illegible]
s[illegible]

Jan Steen, Der Wirtshausgar[illegible]
einer Radierung von J. Kl[illegible]

Pieter de Hooch, Im Hause.
Amsterdam.

Pieter de Hooch, Interieur. Amsterdam,
Rijksmuseum.

Pieter de Hooch, Dame und Köchin.
St. Petersburg.

eint. Eine Frau liest einen Brief, sitzt bei der Näharbeit oder an der Wiege, gibt einem Betteljungen ein Almosen, ordnet ihrem Töchterchen das Haar. Was den Maler fesselt, ist lediglich das Sonnenlicht, das einer goldigen Staubsäule gleich in die dämmerigen Zimmer oder in die dunklen Hofräume flutet. Besonders liebt er, um die Beleuch-

Michael Sweerts, Wirtsstube. München.

Holländische übertragen. Ebenso hat er in seinen Genrebildern nicht nur das Gelb des großen Spaniers, sein wundervolles Rosa, sein duftiges Grau, sein tiefes Schwarz. Er wahrt auch eine vornehme Würde und kühle Zurückhaltung, die ihn aus der Schar der derben Holländer als eine ritterliche, fast spanische Erscheinung heraushebt.

Obwohl die Kriegszeiten vorüber waren, blieb Terborch der Maler der Soldaten, teils weil der Leutnant für den bürgerlichen Holländer Kavaliernimbus hatte, teils weil die hellen Uniformen, die Degen und Federhüte flotter Offiziere in Verbindung mit den weißen Atlaskleidern und hermelinbesetzten Sammetjacken galanter Damen so vornehme koloristische Harmonien ermöglichten. Diese Farbengedanken allein bestimmen den Inhalt der Bilder. Ein schmucker Trompeter überreicht als Postillon d'amour einen Brief, harrt auf Antwort, bringt seinem Herrn Bescheid. Die Offiziere sitzen mit den Damen in schneidigem Tête-a-tête zusammen. Selbst das berühmte Bild, das Goethe als „väterliche Ermahnung" beschreibt, zeigt in Wahrheit nichts als einen Herrn mit Federhut neben einer Dame in Schwarz vor einer Dame in Weiß. Rings sind gewöhnlich ganze Stilleben angehäuft: silberne Tassen, feingeschliffene Gläser, silberne Leuchter und Delfter Fayencen, auch die kostbaren Erzeugnisse fremden Kunstgewerbes, die aus den Kolonien nach Holland kamen. Bildet statt der Liebe die Musik das Thema, so wird nicht gesungen und gefiedelt wie bei Ostade und Steen. Ausschließlich im Salon, in gewählter Gesellschaft spielen die Szenen sich ab. Die Laute — deren feiner Silberton gut zu dem Silberton der Bilder paßt — wird bald zu Solovorträgen, bald

Pieter de Hooch, Hof eines holländischen Hauses. London, Nationalgalerie.

zu Duetten zwischen Herren und Damen verwendet. Distinguiert, kühl und gelassen sind die Worte, die man vor allen seinen Bidern gebraucht.

Nur noch einer wirkt ebenso „spanisch“: *Michael Sweerts,* der durch ein einziges, aber sehr feines Bild der Münchener Pinakothek bekannt ist. Vier Burschen stellt es dar, die in einer Wirtsstube sitzen. Doch man beachtet die Figuren kaum, man sieht nur die Harmonie schwarzer und weißgrauer Töne. Sweerts nennt sich in einigen Radierungen, die man sonst von ihm kennt, eques et pictor, und es ist seltsam, daß man nicht mehr von diesem ritterlichen Maler weiß.

Inhaltlos wie Terborchs sind *Pieter de Hoochs Werke.* Ein paar Personen sind im Zimmer vor der Haustür, im Hof, im Garten vereint. Eine Frau liest einen Brief, sitzt bei der Näharbeit oder an der Wiege, gibt einem Betteljungen ein Almosen, ordnet ihrem Töchterchen das Haar. Was den Maler fesselt, ist lediglich das Sonnenlicht, das einer goldigen Staubsäule gleich in die dämmerigen Zimmer oder in die dunklen Hofräume flutet. Besonders liebt er, um die Beleuch-

Pieter de Hooch, Im Hause. Amsterdam.

Pieter de Hooch, Interieur. Amsterdam, Rijksmuseum.

Pieter de Hooch, Dame und Köchin. St. Petersburg.

Gabriel Metsu, Familie des Kaufmanns Geelvink.
Berlin.

tungswerte zu variieren, durch mehrere Räumlichkeiten blicken zu lassen. Etwa der Korridor eines Hauses ist dargestellt. Durch eine geöffnete Tür rechts blickt man in eine Stube, die ein feines goldenes Licht durchwebt; durch eine Tür links in einen Wirtschaftsraum, der durch ein kleines tiefes Fenster sein Licht erhält. Und diese beiden Lichtströme vermengen sich dann im Vorderraum in sehr feiner Weise. Oder aus einem Zimmer, wo eine junge Frau am Fenster sitzt, schaut man durch die geöffnete Tür auf einen Kanal, wo angelnd ein kleines Mädchen steht und die Sonne in silbernem Licht an den Fassaden weißer Häuser spielt. Oder hinter einem Hof, wo in der Ecke Eimer und Besen steht, liegt ein hellbeleuchtetes, von Sonnenlicht durchrieseltes Gärtchen. Und was das Feine ist: so schwierig die Beleuchtungsprobleme sind, die de Hooch sich stellt, hat man doch nie den Eindruck des geschickt gelösten Problems. Alles ist von einer Traulichkeit, die ganz vergessen läßt, daß man einem Bild gegenübersteht. Man denkt nicht daran, dem Künstler Komplimente zu machen, aber man möchte selbst in diesen gemütlichen Zimmern sitzen, wo der Sonnenstrahl auf Diele und Truhe spielt und das Wasser leise über glimmendem Feuer summt. Als Paradigmen für das, was die germanische Kunst von der romanischen unterscheidet, lassen sich seine

Gabriel Metsu, Gemüsemarkt in Amsterdam.
Paris, Louvre.

Werke ebensogut, wie etwa Dürers Hieronymus verwenden.

Zwei Meister wurden mit ihm früher oft verwechselt: *Esaias Boursse* und *Johannes Janssens*. Der Unterschied liegt teils in der Qualität, teils darin, daß die Szenen in weniger wohlsituierten Kreisen spielen. Die Leute de Hoochs gehören dem behäbigen Bürgerstande an. Ihre Wohnungen haben Marmorfliesen und gediegene, schwere Möbel. In den Stuben der Menschen, die Boursse und Janssens malen, sieht es kahler, ärmlicher aus. Nicht mit Marmorfliesen, sondern mit roten Backsteinen ist der Boden belegt. Grünlich blaue Farbenwerte lassen die Bilder moroser als die sonnigen Werke de Hoochs erscheinen. *Gabriel Metsu, Nicolas Koedijik, Pieter van Slingelandt. Quirin Brekelenkam, Jakob Ochtervelt* und *Johannes Verkolje* wären weiter zu nennen. Damen bei der Toilette, Offiziere, Trompeter und musikalische Unterhaltungen wechseln in ihrem Oeuvre mit Küchenstücken, mit Fisch- und Gemüsemärkten.

Pieter van Slingelandt, Gesangunterricht. Amsterdam.

Quirin Brekelenkam, Familienzimmer. Amsterdam.

Und den Namen *Jan van der Meer* niederschreiben, heißt überhaupt auf das Modernste hinweisen, was im Holland jener Jahre entstand. Gewiß, er ähnelt de Hooch. Wie dieser malte er Interieurs,

Jan van der Meer, Der Maler in seinem Atelier. Wien, Galerie Czernin.

Jan van der Meer, Holländisches Haus. Amsterdam, Sammlung Six.

aus denen man auf dunklere Hofräume oder heller beleuchtete Straßen blickt. Doch der Unterschied ist nicht nur, daß er statt ganzer Figuren meist Halbfiguren, statt ganzer Zimmer meist nur Ausschnitte gibt. Der Unterschied ist namentlich, daß seine Bilder nicht auf den Goldton von damals, sondern auf ganz helle, kühle, silbrige Werte gestimmt sind. Duftiges Blau und zartes Zitronengelb herrschen vor.

Jan van der Meer, Gesellschaftsszene. Dresden.

Jan van der Meer, Die junge Dame mit dem Perlenhalsband. Berlin.

Landkarten in schwarzprofiliertem Rahmen bilden pikante weiß-schwarze Farbenflecke auf dem feinen Perlgrau der Wand. Gerade diese Farbenanschauung macht ihn unserer Zeit ungemein sympathisch. Auch das Stoffliche der Dinge wurde nie vorher mit solchem Charme umkleidet. Der Kopf einer jungen Bäuerin ist etwa dargestellt. Das Licht spielt auf dem blauen Kleid und dem gelben Halstuch. Das hatte mancher vorher gemalt, doch wie van der Meer noch keiner. Man kann sagen, daß wir diesem ganz Großen eine Bereicherung und Verfeinerung unseres Sehvermögens danken, daß seine Werke einen Markstein in der Geschichte des Farbenempfindens bezeichnen. Nur gewisse Figurenbilder Corots entzücken durch ähnliche Klänge.

Jan van der Meer, Der Geograph. Frankfurt a. M.

Jan van der Meer, Frauenkopf. Haag, Moritzhaus.

Die holländischen Landschaftsmaler.

Van der Helst, Bildnis Paul Potters. Haag.

Ebenso beliebt wie Genrebilder waren Tierstücke. Denn die Viehzucht spielte in Holland eine große Rolle. Noch heute gleicht das Land einem riesigen Bauernhof. Über Täler und Hügel ist ein weicher Rasenteppich gebreitet. Klee- und Gemüsefelder, herrliche Wiesen dehnen sich aus. Überall sind Weideplätze, von Hecken umgeben. Fette Ochsen, Schafe, so weiß, als kämen sie eben aus der Wäsche, liegen im Grase. *Paul Potter* steht an der Spitze dieser Tiermaler. Mit holländischer Sachlichkeit hat er die gewaltigen braunen Fleischmassen, den langsamen schweren Tritt der Rinder gemalt; holländischer Rinder, denn keine Leidenschaften, keine Kämpfe, keine Bewegungen kennen diese Tiere. Sie kauen phlegmatisch, liegen in behäbiger

Paul Potter, Landschaft mit Viehherde. Amsterdam.

Über Potter: Van Westrheene, Haag 1867. — Über Adriaen van de Velde: Michel, Paris 1892. — Über Ruisdael: Michel, Paris 1890. — Über Hobbema: Michel, Paris 1890. — Über Everdingen: Drugulin, Leipzig 1873.

Ruhe da. Rings ziehen die saftig grünen Wiesen sich hin, und darüber spannt sich ein großer Himmel, der sich am Horizont unmerklich ins Meer verliert. *Adriaen van de Velde* ist beweglicher, koketter. Der Gedanke, die Natur wiederzugeben, leitet ihn weniger als die Absicht, vornehm abgestimmte Bilder zu malen. Statt der hellgrünen Frühlingstöne Potters herrscht bei ihm ein goldiges Helldunkel. Das Rind, bei Potter die Hauptsache, ist hier nur ein Teil der Landschaft.

Paul Potter, Auf der Weide. Kassel.

Mit Pferdebildern hatte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts *Palamedes Palamedesz* begonnen, der Kavallerieschar-mützel von stürmischer Bewegung darstellte. Und auf ihn folgte der geschmeidig elegante *Philips Wouwerman.* Soldaten, die ihre Pferde beschlagen lassen, Zigeuner und Marketender, Herren und Damen, die hoch zu Roß auf die Hirschjagd oder zur Falkenbeize ziehen, vornehme Jagdgesellschaften beim Frühstück, Kavaliere in der Reitschule — das ist der Inhalt seiner Bilder. Geistreich und chevaleresk ist die Ausführung. Einen Schimmel setzt er gewöhnlich als pikanten weißen Farbenfleck in den Vordergrund. Das Federvieh fand seinen Spezialisten in *Melchior d'Hondecoeter,* von dem Truthähne, Pfauen und Enten in allen Galerien vorkommen.

Paul Potter, Der Stier. Haag, Moritzhaus.

Paul Potter, Der Hund an der Kette. St. Petersburg.

Und auch solche Tierbilder sind durch eine gewisse bürgerliche Note von den flämischen verschieden. Bei den Flämen, wie Jan Fyt, sieht man schöne Hunde, von Zwergen gehalten,

Adriaen van de Velde, Der Künstler und seine Familie. Amsterdam.

Adriaen van de Velde, Farm im Walde. Berlin.

auf Schloßterrassen vor wallenden Portieren stehen. Hier wird man in den Hühnerhof geführt, wo kleine Mädchen ihr Geflügel füttern.

Die Landschafter gingen auf dem Wege weiter, den Essais van de Velde und Hercules Seghers beschritten. Noch diese Meister

hatten auf die figürliche Staffage — auf Reiter, Angler, Spaziergänger, Schlittschuhläufer — schwer verzichten können, da das Publikum einen gegenständlichen Inhalt forderte. Jetzt verschwinden

Philips Wouwerman, Die Reitschule. Amsterdam.

Philips Wouwerman, Jagdbild. Braunschweig.

die figürlichen Elemente immer mehr, und die Landschaft wird zum selbständigen Kunstobjekt erhoben. Zur gleichen Zeit, als Spinoza die Göttlichkeit des Alls verkündete, feierte die Landschaftsmalerei ihre ersten Triumphe.

Melchior d'Hondecoeter, Geflügel. Amsterdam.

Koloristisch unterscheiden sich die holländischen Landschaften von allen früheren dadurch, daß statt der Farbenschönheit hier die Tonschönheit herrscht: eine Eigentümlichkeit, die sich teilweise aus der nebligen, alle Farben dämpfenden Atmosphäre Hollands, teils aus der Reaktion gegen die Brueghel-Schule erklärt. Das höchste Ziel dieser flämischen Meister war eine frische farbenfrohe Buntheit. Indem sie die drei Töne Braun, Grün und Blau als Vorder-, Mittel- und Hintergrund einführten, verwandelten sie die Natur in eine schimmernde, von verschiedenfarbigem Licht beleuchtete Bühne, und inmitten dieser bunten Kulissen trieben bunte Figürchen und schillernde Tiere sich umher. In den holländischen Bildern sind alle koloristischen Gegensätze, überhaupt alle ausgesprochenen Farben vermieden. Das helle Grün der Bäume, wie das Blau des Himmels und die Farbe der Staffage — alles ist einem dunkeln, gewöhnlich bräunlichen Gesamtton untergeordnet. Die Farbenanschauung, die an Interieurbildern sich entwickelt hatte, ist auch für die Landschaft maßgebend.

Jan van Goyen, der erste der Gruppe, ist an der Meeresküste, der Zuydersee, den Ufern der Maas zu Hause. Flüsse mit träg hinrollenden Wogen, mit Booten, die lautlos zum Meere gleiten, mit Fischern, die ihre Netze ans Land ziehen, sind seine gewöhnlichen Themen. Ein dunstiges feuchtigkeit-durchtränktes Graubraun ist für ihn besonders bezeichnend. *Salomon Ruisdael* wirkt ein wenig farbiger. Namentlich das Laub ist nicht braun, sondern gelbgrün getönt. Schlammige Gewässer, in denen sein Lieblingsbaum, die Weide, sich spiegelt, kehren am häufigsten in seinen Bildern wieder.

Karel de Moor, Bildnis Jan van Goyens. Radierung.

Sein Neffe und Schüler *Jakob Ruisdael* wird mit Recht als größter holländischer Landschafter gefeiert. Eine vornehme Galerieschönheit ist allen seinen

Bildern eigen. Zugleich ist er vielseitiger als die andern, hat alles gemalt, was seine Heimat ihm bot: hundertjährige Eichen und Hügel mit Heidekraut, Sümpfe und stehende Gewässer

Jan van Goyen, Ansicht von Dordrecht. Amsterdam.

Jan van Goyen, Winterlandschaft. Berlin.
Nach einer Radierung von Fritz Krostewitz, Berlin, G. Grote.

tiefschattige Wälder, in denen Herden weiden, wilde Wasserfälle, die durch finstere Tannenwaldungen brausen. Man glaubt sogar verfolgen zu können, wie in Ruisdaels Bildern die Lebensschicksale des Meisters sich spiegeln. Denn mit Hals und Rembrandt gehörte Ruis-

dael zu den Künstlern, die von ihrer Zeit nicht verstanden wurden. Einsam, unter Sorgen verlebte er die letzten Jahre, um schließlich im Hospital zu enden. Von diesen trüben Erfahrungen scheinen seine

Jakob Ruisdael, Eichenwald. Berlin.
Nach einer Radierung von F. Krostewitz. Berlin, G. Grote.

Jakob Ruisdael, Die Dünen bei Overveen. Berlin.
Nach einem Stich von W. Hecht. Berlin, G. Grote.

Bilder zu erzählen. Still und friedlich beginnt er. Er malt die Dünen in der Umgebung Amsterdams, Ziegeldächer, Felder, Gebüsch, die weite Ebene, die unter silbergrauem, hellem Himmel daliegt. Dann folgt die Zeit der ruhigen selbstbewußten Kraft. Gewaltige breit-

stämmige Eichen, die jedem Sturme trotzen, recken ihre mächtigen Äste gen Himmel. Dann die Zeit des Kampfes, der zerstörten Hoffnungen. Szenerien der Zerstörung, eine geängstigte Natur, die Ver-

Jakob Ruisdael, Winterlandschaft. Amsterdam.

Jakob Ruisdael, Flußufer mit Mühle. Amsterdam.

heerungen der Elemente malt er. Kohlschwarze Wetterwolken, durch deren Dunkel fahle Blitze zucken, ballen sich am Himmel zusammen. Strömender Regen klatscht auf die Ruinen einer Kirche nieder. Wasserfälle schäumen über Klippen aus einsamem Waldesdunkel hervor,

Felsen und geborstene T
nen mit sich fortreiß
Oder der Sturm schüttelt
Wipfel kahler verdor
Bäume. Kleine Fischerhüt
sind von brandenden Wog
umtost, und losgerisse
Steine zerschellen unter
schrillem Getöse am Ufe
Schließlich die Zeit der Ei
samkeit der schwermütige
Ergebung. In das Dunke
menschenfernen Waldes führt
er. Eine weiße Schneedecke
liegt wie ein Leichenmantel
über der Erde. In düsterem
Braun wölbt sich der Him-
mel über verwitterten Grab-
mälern. Ein müder Bergbach
sucht sich durch geborstene Leichensteine seinen Weg.

Jakob Ruisdael, Der Wasserfall. Braunschweig.

Auch *Meindert Hobbema* hätte als Maler nicht leben können. Darum nahm er die Stelle eines Steuereinnehmers an, die ihn vor Not bewahrte. Anspruchslos, mit wenigem zufrieden, als glücklicher Familienvater lebte er. Dieses Anspruchslose, Heitere, Zufriedene spiegelt seine Kunst. Keine brausenden Wogen und drohenden Wolken, keine finsteren Tannen und melancholischen Ruinen gibt es. Es gibt nur Bauernhäuser, Mühlen und ruhige Bächlein, nur Wiesen und Laubgehölz. In idyllisch behaglichem Frieden, in sonniger Heiterkeit liegt die Erde da. Alleen malt er, die zu stillen Dörfchen führen, lauschige Feldwege, die sich ins Grüne verlieren, Weiher, wo schnatternde Enten baden und Wasserlilien ihre Köpfe erheben. Rote Ziegeldächer lugen hinter

Meindert Hobbema, Die Wassermühle. Amsterdam.

den Bäumen hervor. In schattiger Waldeskühle plätschert eine Mühle, und Sonnenstrahlen huschen durch das Laubwerk. Auch dadurch unterscheidet er sich von Ruisdael, daß die Natur bei ihm etwas Geselliges, Freundliches hat. Ruisdael, der Ein-

Meindert Hobbema, Waldige Landschaft. Berlin. Nach einer Radierung von W. Krauskopf, Berlin, G. Grote.

Meindert Hobbema, Die Allee von Middelharnis. London, Nationalgalerie.

same, malte die Einsamkeit: Friedhöfe, Urwälder, dickes undurchdringliches Gestrüpp. Bei Hobbema verraten die schaukelnden Kähne am Ufer, daß Fischer in der Nähe sind. Der Rauch, der leise aus friedlichen Hütten aufsteigt, erzählt von den Menschen, die drinnen wohnen. In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad —

Aelbert Cuyp, Flußlandschaft. Berlin.
Nach einer Radierung von W. Unger, Berlin, G. Grote.

dieser Vers umschreibt den Charakter seiner idyllischen harmlos freundlichen Kunst.

Von den anderen hatte ebenfalls jeder eine Landschaft und eine Stunde, die zu seinem Empfinden am vernehmlichsten sprach. Und echt holländisch ist, wie sie ihrem ruhigen Temperamente folgen, ohne Bedürfnis nach Abwechslung stets die gleichen Dinge wiederholen. Ein gelbsandiger Fahrweg mit einem alten von Wucherpflanzen umsponnenen Baumstumpf, daneben ein gefällter Stamm und auf der anderen Seite die Aussicht auf sandige Hügel — das ist der stets wiederkehrende Inhalt der Landschaften des *Jan Wynants*. *Aelbert Cuyp* ist der Maler des Himmels. Wie ein brauner Kupferblock unter rotglühender Stahlkuppel liegt die Erde da. Mag er weidendes Vieh oder Lagerszenen malen, die Hauptsache ist nicht die Landschaft, sondern der gewaltige Himmelsdom, der in purpurnem Glanze sich darüber wölbt. Und die Freude an tonigen Farben führt ihn auch dazu, zuweilen einen Abstecher in den phantastischen Orient Rembrandts zu machen. Beispiel etwa die warm glühende Landschaft, wo die Königin von Saba mit ihrem Troß vor Salomo erscheint.

Aart van der Neer, Winterlandschaft. Amsterdam.

Als der Maler der Dämmerung und der Nacht ist *Aart van der Neer* berühmt. Er malt Schlittschuhläufer, die an nebligem Winternachmittag sich auf dem Eis ergehen, Feuersbrünste, die das Dunkel der Nacht durchzucken, noch öfter das Mondlicht, das braunrot über einsame Dünen sich breitet. Das Auge der Holländer war so auf Braun gestimmt, daß selbst der Mondschein den Malern nicht als Silberlicht in bläulichem Dämmer, sondern als Goldlicht in tiefwarmem Tone erschien. *Antonis Waterloo,* der Meister der Waldlichtungen, und *Jan Beerstraaten,* der Meister der Schneelandschaften, wären weiter zu nennen, ohne daß damit die Liste der Landschafter erschöpft ist. Das ganze Land scheint unter die Maler verteilt. Jeder hat sein Stück Feld, das er schlecht und recht verwaltet.

Aart van der Neer, Landschaft. Amsterdam.

Nachdem Holland verarbeitet war, wurde das Ausland erobert. Durch das stoffliche Interesse suchte man den Bildern neue Anziehungskraft zu geben. *Allaert van Everdingen* — übrigens ein sehr vielseitiger Meister, der sich auch als erster mit der Tiersage beschäftigte — wurde der Maler Norwegens. Er hatte auf Wanderungen in den skandinavischen Gebirgen seine Mappen mit Studienblättern gefüllt,

Allaert van Everdingen, Norwegische Landschaft. Amsterdam.

die er dann in Haarlem und Amsterdam zu Bildern verwertete. Düstere Fichten stehen auf kahlen Klippen, über die ein Gießbach schäumend dahinbraust. Oder verwitterte Ruinen ragen auf steilen Berggipfeln

Frans Post, Brasilianische Landschaft. Nürnberg.

Jan Both, Italienische Landschaft. Amsterdam.

empor. Die wilde Landschaft Norwegens sollte noch gewaltiger wirken, als sie in Wahrheit ist. Darum spricht er oft in Hyperbeln, schiebt Felsen und Wasserfälle zu effektvollen, aber nicht ganz überzeugenden Kompositionen zusammen.

Herman Saftleven schilderte das Rheintal. *Frans Post,* der 1637 mit dem Grafen Moritz von Nassau eine Fahrt nach Brasilien gemacht hatte, brachte südamerikanische Landschaften mit braunen halbnackten Menschen, weißen Zelten, Palmen und tropischem Sonnen-

Nicolas Berchem, Strandfischerei. Amsterdam.

Hendrik Mommers, Landschaft mit Hirten. Berlin.
Nach einer Radierung von W. Krauskopf, Berlin, G. Grote.

licht — Kolonialbilder gleichsam, die den Holländern von ihrem überseeischen Besitz erzählten. Doch Italien besonders wurde wieder das Gelobte Land. *Jan Both, Herman Swanefeld, Nicolas Berchem, Hendrik Mommers, Karel Dujardin, Johannes Lingelbach, Jan Asselyn, Adam Pynacker, Jan Griffier* und viele andere traten von neuem die

Karel Dujardin, Der Charlatan. Paris, Louvre.

Wanderung nach dem Süden an, malten die ernsten Linien und das glühende Licht der Campagna. Daß ihre Bilder von ermüdender Gleichförmigkeit sind, erklärt sich daraus, daß der Inhalt ihrer Studienmappen sich rasch erschöpfte. Römische Bauern, bekleidet mit Ziegenfellen, Bäuerinnen, quer auf dem Esel reitend, Schafhirten, Maultiertreiber, Briganten und Dudelsackbläser, dazu im Hintergrund eine altrömische Wasserleitung, eine gebrochene Marmorsäule, ein Tempel und das Fragment einer Statue — aus diesen Versatzstücken bauen sie ihre Landschaften auf, wie Mathematiker, die die Wandlungsfähigkeit einer Zahlenreihe erproben.

Daß neben der Landschaft die Marinemalerei beliebt war, versteht sich von selbst bei der Bedeutung, die das Meer für die Holländer hatte. *Simon de Vlieger, Willem van de Velde, Reinier Nooms, Abraham Storck* und *Ludolf Bakhuisen* sind auf diesem Gebiete die bekanntesten Namen. Besondere Feinheiten darf man freilich in ihren Werken nicht suchen. Das Ruhelose der Wellenbewegung und die Spiegelung des Wassers wiederzugeben, gelang ihnen nicht. Überhaupt denken sie an das Stimmungselement weit weniger als an die

Willem van de Velde, Der Kanonenschuß. Amsterdam.

Schiffe. Ihr Ziel ist, die sachverständigen Amsterdamer Kaufmannskreise zufriedenzustellen. Darum betrachten sie das Schiff mit dem Auge des Reeders, der nachsieht, ob jeder Mast, jede Planke richtig

Jan van der Heyden, Der Kanal. Amsterdam.

Jan van der Heyden, Straße vor dem Haarlemer Tor in Amsterdam. Berlin.
Nach einer Radierung von W. Unger, Berlin, G. Grote.

sitzt; die See mit dem Auge des Kapitäns, der ausrechnet, ob man eine Überfahrt machen kann.

Job Berckheyde und *Emanuel de Witte* malten das Innere der weißgetünchten reformierten Kirchen, mit dem Licht, das durch die

Jan Weenix, Totes Wild. Amsterdam.

hohen Glasfenster strömt, und den Andächtigen, die betend die Räume füllen. *Gerrit Berckheyde* und *Jan van der Heyden* sind die Maler der holländischen Straßen mit den roten Backsteinhäusern, den Grachten, Kanälen und geradlinigen Baumreihen. Wird der Name Weenix genannt, so ist zwischen Jan Baptista Weenix, dem Vater, und Jan Weenix, dem Sohn, zu unterscheiden. *Jan Baptista Weenix* lebte vier Jahre in Italien und malte gewöhnlich Campagnabilder mit Hirten und antiken Ruinen. Der Name *Jan Weenix* ist untrennbar von dem Begriff des toten Hasen. Um dieses, sein Spezialtier, häuft er tote Pfauen, Schwäne, Fasanen, Rebhühner, Enten, Jagdmesser und Flinten. Links muß eine große Vase oder ein rotbrauner Vorhang, rechts eine Parkansicht den Hintergrund bilden.

Die Zahl der „Frühstücksmaler“ ist unerschöpflich. *Abraham van Beijeren,* der Früchte, Austern, Hummern und Gläser, *Marten Simons,* der Rebhühner, *Jakob Gillig,* der Fische, *Willem Kalf,* der Pokale, Bücher und Muscheln malte, seien aus der Masse hervorgehoben. Und da Holland das Land der Blumenzucht ist, fanden auch die Blumenmaler *Jan* und *Cornelis de Heem, Jan van Huysum* und *Rachel Ruysch* ausgiebige Beschäftigung. Der eine achtet mehr auf Farbenharmonie,

Willem Kalf, Stilleben. Berlin.

der andere auf botanische Genauigkeit, der dritte imponiert den reichen Kunstfreunden dadurch, daß er auf den Blumen noch kleine Käfer anbringt, die sich unter der Lupe betrachten lassen. Es ist bei den holländischen Malern ebenso schwer, eine Auswahl zu treffen, wie die einzelnen zu kennzeichnen. Die merkwürdigste Familienähnlichkeit vereint sie. Selbst Künstler dritten und vierten Ranges, die als Individualitäten gänzlich uninteressant sind, bringen, wie in den Tagen des mittelalterlichen zünftigen Kunstbetriebs, Leistungen hervor, die sich bei aller Unpersönlichkeit doch als Erzeugnisse einer guten Epoche darstellen.

Jan van Huysum, Blumen und Früchte. München.

Das Ende der holländischen Malerei.

Trotzdem bleibt nicht verborgen, daß die holländische Produktion allmählich mehr in die Breite als in die Tiefe ging. Große kräftige Meister sind nicht mehr tätig, und den wenigen, die in die spätere Zeit hinüberlebten, erging es ebenso wie Hals und Rembrandt. Die Vorsichtigen suchten neben der Malerei einen anderen Erwerbszweig. Goyen spekulierte mit alten Bildern, mit Tulpen und Häusern; Jan Steen, sein Schwiegersohn, pachtete eine Kneipe; Hobbema wurde Steuereinnehmer, Pieter de Hooch Verwalter; Jan van de Capelle betrieb eine Färberei, Adriaen van de Velde einen Leinwandladen. Andere, wie Ruisdal, kamen ins Hospital oder stehen auf der Liste der Zahlungsunfähigen — gerade diejenigen, die Leben, Geist und Bewegung in das eintönige Schaffen brachten.

Holland war, nachdem es der Hort der Freiheit gewesen, ein spießbürgerliches Krämerland geworden. Ausgestorben war das zähe Geschlecht der großen Staatsmänner, Seehelden und Koloniengründer, und eine Generation engherziger Bourgeois war an ihre Stelle getreten. Davon erzählen die Bilder. Der Bourgeois weiß am Kunstwerk weniger die Kunst als den Fleiß zu schätzen. Sauber ausgefeilt, von trocken pedantischer Korrektheit muß alles sein, womöglich muß man durch das Vergrößerungsglas noch Dinge erkennen können, die das bloße Auge nicht sieht. Auf Grund dieser Ästhetik kam im 19. Jahrhundert Ernest Meissonier zu seinen lukrativen Erfolgen, und dem gleichen Gesichtspunkte hatte im 17. Jahrhundert *Gerard Dou* seinen Ruhm zu danken.

Dou war der Stolz seiner Nation, der bestbezahlte Maler seiner Zeit. Die Akkuratesse seiner Pinselführung imponierte ebensosehr, wie die Genialität des Hals Ärgernis erregte. Als die Ostindische Kompanie den König Karl II. zu seiner Rückkehr nach England beglückwünschte, kaufte sie zu einem Meissonier-Preis ein Bild von Dou und machte es dem König zum Geschenk. Ein Bankier zahlte jähr-

lich 1000 Gulden, um sich das Vorkaufsrecht Douscher Bilder zu sichern. In allen Museen kommen sie vor, die verschiedensten Dinge stellen sie dar, und die philisterhafte Trockenheit ist stets die gleiche Da sind Bildnisse, in denen jede Hautfalte und jede Runzel, an den Pelzen und Mänteln jedes Härchen und jede Faser mit mikroskopi-

Gerard Dou, Der Eremit.
Amsterdam.

Gerard Dou, Der alte Schulmeister.
Dresden.

Gerard Dou, Selbstbildnis.
Amsterdam.

scher Genauigkeit — nicht im Sinne der Primitiven, sondern im Sinne pedantischen Philistertums — faksimiliert ist. Dann jene Halbfiguren in der Fensternische, die sein eigentliches Steckenpferd waren. Man sieht ein Fenster, aus dem eine Magd hervorlacht, ein anderes, wo eine Dame Toilette macht, ein drittes mit einem Mädchen, das Blumen begießt, wieder eines mit einem Alten, der die Pfeife raucht, oder einer

Frans van Mieris, Der Künstler und seine Frau. Dresden.

runzligen Mutter, die bei der Näharbeit sitzt. Rings vereinigt er all die Dinge, auf deren blitzblankes Funkeln die holländischen Hausfrauen Wert legten: Kannen, Schüsseln, Gläser, Töpfe und Kessel, vergißt auch die Werkzeuge nicht, mit denen diese Sauberkeit erzielt wurde: Besen, Lappen und Bürsten. An den gemusterten Kleidern ist deutlich das Gewebe zu erkennen. Bei den Büchern versäumt er nicht, den Druck so genau wiederzugeben, daß man mit der Lupe ihn lesen kann. Statt des Fensters bildet zuweilen eine Felsenhöhle die Umrahmung und darin sitzen Einsiedler, erstens, weil solche alte Männer viele Runzeln haben, zweitens, weil die dazu gehörigen Kruzifixe, Totenköpfe, Sanduhren und Strohbündel Gelegenheit zu sauberer Kleinmalerei geben. Um diese Feinheit der Ausführung noch mehr ins Licht zu setzen, nimmt er zuweilen auch Kerzenbeleuchtung zu Hilfe. Man sieht eine Magd, die mit brennendem Licht in die Speisekammer tritt, eine Kuchenbäckerin, die mit brennender Kerze ihre Waren beleuchtet. Kleine Scherze, die Stoff zum Lachen geben: eine Waffelbäckerin, die ihren Sprößling säubert, eine Maus, die in eine reinliche Stube sich verirrt hat — werden ebenfalls nicht verschmäht. Es ist eine witzlose, verknöcherte, öde Kunst, die Seele jenes Holland, das Hals und Rembrandt verhungern ließ.

Willem van Mieris, Fisch- und Geflügelladen. London, Nationalgalerie.

Frans van Mieris unterscheidet sich von Dou nur dadurch, daß der Inhalt seiner Bilder noch salonfähiger ist. Junge Damen, die beim Austernfrühstück sitzen, mit einem Papagei oder einem

Schoßhündchen tändeln, die Laute spielen oder sich im Spiegel betrachten, sind die gewöhnlichen Themen. Mit derselben Sauberkeit, wie bei Dou die wollenen Jacken, sind bei Mieris die schillernden Seidenkleider, die Federhüte, Perlenhalsbänder und Hermelinpelze wiedergegeben. *Willem van Mieris, Eglon van der Neer, Caspar Netscher* und *Gottfried Schalcken* liefern weitere Varianten solch kleinlicher Stoffmalerei. Man bemerkt zugleich, wie zu der glatten Mache eine fade Grazie tritt, etwas Rosiges, Süßliches, banal Hübsches, das die Köpfe dem Niobetypus nähert. Säulen und Reliefs, die mit dem Gegenstand nichts zu tun haben, werden überall angebracht. Auf Dous Bild einer jungen Mutter im Museum des Haag sieht man beispielsweise am Treppenpfeiler ein Relief mit einem Amor. Nicolas Berchem, der Tiermaler, läßt seine Kühe und Ziegen an efeuumsponnenen Ruinen grasen und setzt Hirtinnen daneben, die wie Nymphen aussehen. Auf einem Amsterdamer Bild des Werner van Valckert, das die Vorsteher eines Hospitals darstellt, ähnelt der arme Lazarus im Hintergrund, dem der Hund die Geschwüre leckt, einem Flußgott oder dem Theseus des Parthenongiebels. Schließlich ändern sich dem Beiwerk zuliebe die Stoffe. Erst, während der Flitterwochen des jungen Holland, hatte Hals seine Falstaffiaden, Jan Steen jene Rhetorikerfeste mit den betrunkenen Männern gemalt, die sich lachenden Dirnen auf den Schoß setzen. Dann zur Zeit der Deftigkeit hatte man sich gelabt, wenn Dou einen Zinnkrug und einen Blumentopf, eine Wiege und einen Eimer, eine Majolikaschüssel und einen Besenstil recht naturgetreu reproduzierte. Nun kamen tändelnde Schäferszenen, bukolische Hirtenstücke von gezierter Eleganz in Mode. Die Kunst, erst derb und rüpelhaft, dann verknöchert kleinlich, wird süßlich affektiert. Und die Bildnisse erklären, weshalb diese Wandlung erfolgte.

Caspar Netscher, Bildnis einer jungen Dame.
St. Petersburg.

Steifnackige Demokraten, knorrige Plebejer sind auf den ältesten dargestellt. Behäbige Hausbesitzer, protzige Geldmenschen sind die Söhne. Schon in dem Berliner Familienbild des de Keyser ist der Unterschied der Generationen bemerkbar. Der Vater, der die Hand auf die Hauspostille legt, ist ein biederer, sehr plebejischer Krämer.

Die beiden sorgsam eingeölten Söhne fühlen sich schon als Angehörige der Jeunesse dorée, als Menschen, die nicht mehr zu arbeiten brauchen, sondern von ihren Zinsen zu leben vermögen. Manche junge Leute auf den Bildern des van der Helst sehen aus, als ob sie die Fettsucht hätten. Die dritte Phase ist dann die, wo der Bourgeois anfängt, den Gentilhomme zu spielen. Schon bei den Malern begann ja frühzeitig eine Sehnsucht nach der Ritterlichkeit der aristokratischen Kulturen. Hals bringt im Hintergrund seiner Bilder gern Wappen an, läßt Degen blitzen und Sporen klirren. Terborch mutet wie ein Miniatur-Velazquez an, wenn er den biederen Kaufherren von Deventer das stolze Phlegma spanischer Granden gibt, sie in ritterlicher Haltung, schwarz gekleidet, mit dem Hut in der Hand, vor perlgraue Wände stellt. Sweerts unterschrieb sich eques. Wouwerman malte Bankierssöhne, die sich duellieren und wie ritterliche Junker mit ihren Damen zur Falkenbeize ausreiten. Weenix und de Heem behandelten ihre Stilleben so, als seien sie in ihrem rauschenden Pomp nicht für Bürgerhäuser, sondern für Königsschlösser bestimmt. Und was bei den Malern romantische Sehnsucht nach der chevaleresken Schönheit aristokratischer Kulturen war, wurde bei den Bourgeois zu parvenuhaftem Geckentum.

Das ganze holländische Leben erhielt damals einen höfischen Zuschnitt. Bücher erscheinen, die über vornehmes Gesellschaftsleben unterrichten. Höfe, heißt es da, sind der Sitz der feinen Kultur. Nur indem die jungen Leute auf Reisen gehen, können sie die Eleganz und den Schliff, die Gewandtheit und Anmut sich aneignen, die den Hofmann vor dem Bürgerlichen auszeichnet. Man bemüht sich um Adelstitel, legt sich Genealogien an, kauft Rittergüter, um danach den Namen zu führen. Houbraken verfertigt eine Liste von Potentaten und hohen Personen, die „durch eigenhändige Ausübung der Kunst die Malerei geadelt" hätten. Selbst im Briefstil und in der Literatur läßt sich das Hervortreten des höfischen Elements beobachten. Anfangs derb und formlos, redet man sich jetzt mit schwülstigen Titeln an. Auf der Bühne, die früher Brederoos Volksstücke gab, werden die „erhabenen Schicksale durchlauchtiger Personen" gefeiert. Erst ungehobelt, prunkt man nun mit Schöngeistigkeit und klassischer Bildung. Der „nederlandsche Papegaai", der Lateinisch, Französisch, Spanisch und Italienisch brockenweise in seine Muttersprache mischt, wird zur Witzfigur. Sogar der Katholizismus, den man einst bekämpft hatte, findet als die „Religion der Vornehmen" wieder Anhänger.

Die Bildnisse, in denen die Vertreter der dritten holländischen Generation auftreten, gliedern sich also ganz dem höfischen Porträt-

stil ein. Es ist kein Unterschied zwischen den flämischen Bildern des Gonzales Coques und dem von Metsu gemalten Familienbild des Kaufmanns Gelfing, das in der Berliner Galerie bewahrt wird. Der Vater trägt schwarzen Sammet und steht, die Hand in die Seite gestemmt, so repräsentierend da, als wollte er wie Philipp IV. Audienz erteilen. Sehr würdevoll sind die Kinder. In dem fürstlich ausgestatteten Zimmer sieht man an der Wand ein halbverdecktes Ölbild und einen prunkvollen, auf Säulen ruhenden Kamin. In Einzelbildnissen tragen die Herren Perücken. Die Brust ist mit goldener Kette geschmückt, um die Schultern ein bauschiger Kavaliermantel drapiert. Jüngere Leute erscheinen in eleganten, mit Bändern, Schleifen und Rosetten überreich verzierten Mäntelchen. Selbstverständlich sind auch die Frauen nicht mehr vierschrötig. Sie lächeln wie Hofdamen diskret hinter dem Elfenbeinfächer hervor. Diadème, die aus altfürstlichem Besitz zu stammen scheinen, funkeln im Haar. Die Krausen, wenn sie noch getragen werden, sind aus echten Spitzen. Sie haben ihre steife Form verloren und die Form der hohen Stuartkrause angenommen, die dem Kopf etwas sehr Fürstliches zu geben vermag. Aus Spitzenmanschetten wachsen schlanke, mit kostbaren Ringen überladene Hände hervor. Manche von den Damen sind tief dekolletiert im Sinne der Renaissanceschönheiten, die einst Palma und Bordone malten. Andere stehen in der Audienzpose der spanischen Königinnen da, das Taschentuch in der einen Hand, die andere auf die Lehne des Sessels gelegt. Den Leib umfließt die Tonnenkrinoline, auf der die Schmucksachen ein wenig aufdringlich zur Schau liegen. Wieder andere lassen sich darstellen von einer Balustrade herabblickend, als ob sie wie Julia nach einem fernen Romeo ausspähten. Oder wenn sie ihre Kinder bei sich haben, bekommen diese Bilder eine Wendung ins Madonnenhafte. Die Mutter, vor einer wallenden Portiere stehend, hält ihr nacktes Kindchen im Arm, das wie ein Christkind der mailändischen Schule aussieht, und das ältere Schwesterchen blickt auf die Gruppe ganz ebenso hin, wie es in Madonnenbildern der kleine Johannes tut. Auch die Lokalität muß selbstverständlich eine sehr ästhetische sein. Man schaut nicht mehr in Zimmer, sondern in Parkanlagen, wo alte Statuen und große, mit antiken Reliefs gezierte Vasen sich erheben. Ein Familienbild in Dresden ist dafür besonders bezeichnend. Der Gatte, in Seide gekleidet, lehnt mit dem Arm an einer Barockvase, seine Gattin, obwohl der Typus der holländischen Kommerzienrätin, hat sich doch wie eine Pomona kostümiert. Sie ist dekolletiert, aus bauschigen Spitzenärmeln tauchen die vollen Arme auf, in dem malerisch herabfallenden Obergewand hat sie Pfirsiche und Orangen. Eine Amorstatuette, die auf einem barocken

Gérard de Lairesse, Ein Bacchusfest. Kassel.

Postament steht, muß auf das glückliche Eheleben der beiden hinweisen. Künstlerische Passionen haben die Kinder. Der Kleinere blickt inspiriert in die Höhe, der Größere zeigt mit demonstrativer Handbewegung, wie es bei Lebrun die Maler tun, eine Zeichnung, die er gemacht hat. Ein orientalischer Teppich ist, wie auf den Kirchenbildern Crivellis, über die steinerne Balustrade gebreitet. Der Maler dieses Bildes ist der Ritter Adriaen van der Werff, mit dem die holländische Malerei endete.

Ein Fläme, der aus Lüttich stammende *Gérard de Lairesse,* hatte in seinem „groot schilderboek" die Ästhetik der Epoche zusammengefaßt. Er verspottet Hals, der „bei Fisch- und Apfelweibern das Schöne suchte" und verlangt vom Künstler, daß er sich aneigne, was „die feine Welt einen guten Geschmack nennt". Dieser gute Geschmack aber ist der französische Hofstil. Denn Lebrun wird für den größten aller Maler erklärt und den Landschaftern empfohlen, Bilder zu malen „mit geraden Bäumen, stattlichen Palästen und zierlichen Fontänen": also Landschaften im Stile Lenôtres. Es handle sich darum, die ganze holländische Kunst zu veredeln, den großen Stil zu schaffen, den die Antike und das Cinquecento lehren.

Adriaen van der Werff, Familienbildnis. Dresden.

Adriaen van der Werff hat diesem Bedürfnis entsprochen. Mit zierlichem Pinsel, klassisch korrekt und akademisch kühl, sind in seinen Werken jene biblischen und mythologischen Themen vorgetragen, die zur Zeit der aristokratischen Kunstpflege beliebt waren. Es genügt, sein berühmtestes Bild, die Verstoßung der Hagar in der Dresdener Galerie, zu nennen. Karel Fabritius hatte die Szene in ein holländisches Bürgerhaus verlegt. Die Figuren trugen holländische Tracht. Der ganze Raum war von Licht durchrieselt. Bei Adriaen van der Werff herrscht ein glatter temperamentloser Linienstil. Abraham ist von der obligaten Toga der Renaissance umflossen, und Hagar ist so edel, als sei sie aus dem Burgbrand Raffaels genommen. In seinen Madonnenbildern — denn als Hofmaler eines katholischen Kurfürsten trat er auch wieder an die Stoffe heran, die in der protestantischen Kunst Hollands nicht vorgekommen waren — zeigt das Christkind jene eleganten Posen, die Brust Marias jene pikante Dekolletierung, die man aus den Werken der mailändischen Schule Leonardos kennt.

Adriaen van der Werff, Abigail überbringt Bathseba dem David. St. Petersburg.

Adriaen van der Werff, Diana entdeckt das Vergehen der Kallisto. Dresden.

Immerhin muß man ihm lassen, daß Bilder von ihm wie Adam und Eva, die büßende Magdalena oder das Parisurteil nicht nur eklektisch sind, sondern auch die Signatur ihrer Epoche tragen. Sehr grazil sind die schlanken hochbeinigen Körper, apart die Coiffuren, zimperlich fein die Bewegungen. Auch das kleine Format, in Verbindung mit der porzellanenen Glätte der Ausführung, gibt den Eindruck einer Niedlichkeit, die in ihrer parfümierten Puderstimmung in das Programm des 17. Jahrhunderts nicht paßt. Van der Werff ist erst 1722, ein Jahr nach dem Tode Watteaus, gestorben. Und unterdessen war die Zierlichkeit des Rokoko auf die große Geste des Barock gefolgt.

Künstlerverzeichnis.

Druck von E. Haberland, Leipzig-R.